

د. محمد حماسة عبد اللطيف

دكتور حبيب كشاورز

naasar.ir

اللغة وبناء الشعر

اللغة وبناء الشعر

الطبعة الأولى

١٩٩٢

اللغةُ وبناءُ الشعرِ

الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف
الأستاذ بكلية دارالعلوم
جامعة القاهرة

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ رَبِّ أَوْزَعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَالِدَيَّ ، وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحاً تَرْضَاهُ ، وَأَصْلِحْ لِي فِي ذُرِّيَّتِي إِنِّي تُبْتُ إِلَيْكَ وَإِنِّي مِنَ الْمُسْلِمِينَ ﴾

الإهداء

إلى أستاذي وصديقي الدكتور محمود الربيعي

أنت ألهمتني وأزيت زندي	أنت علّمتني فنون التحدي
أنت إمّا هفت إلى الودّ زوحي	وردت في حاك أعذب وزد
إنما تأخذ الفروع من الأصـ	ل وقد ثمر الفروع فتهدى
أنا أهديك بغض وخيك حباً	ووفاء ببغض ذينك عندي
فتقبل تحية من صديق	لا يناصيك غير ودّ بودّ

محمد حماسة

مقدمة

هذه فصول في اللغة وبناء الشعر ، كتبت على فترات متباعدة ، ولكنها - مع تباعد ما بينها - مسلوكة في خيط فكري واحد . وكل هذه الفصول تؤكد مبدأ أعنتقه وأؤمن به ، وهو أنه لا بد من تعانق النحو مع النص الأدبي ، والانطلاق من « النحو » في تفسير النص الشعري ؛ إذ إن النص لا يمكن أن « يتنصص » إلا بفشل جديلة من البنية النحوية والمفردات ، وهذه الجديلة هي التي تخلق سياقاً لغوياً خاصاً بالنص نفسه ، وعند محاولة فهم أى نص وتحليله لا بد من فهم بنائه النحوي على مستوى الجملة أولاً وعلى مستوى النص كله ثانياً . ومفهوم « النحو » هنا أوسع من المفهوم الذي يحصره في دائرة الإعراب الضيقة بطبيعة الحال .

سوف يجد القارئ أني حاولت شرح هذه الفكرة في الفصل الأول « فاعلية المعنى النحوي في بناء الشعر » كما حاولت التدليل على إمكان الاعتماد على « المدخل النحوي » في فهم الشعر وتحليله . وإذا كان التدليل في هذا الفصل نظرياً ، فإن الفصول التالية تعد تطبيقاً له ، وخاصة القصائد القديمة وهي قصائد ثلاث إحداها لشعبي بن صعير المازني والثانية للمخبل السعدي ، وهما قصيدتان من اختيار المفضل الضبي في « المفضليات » ، وأما القصيدة الثالثة فهي لسحيم عبد بنى الحسحاس . وأود أن أؤكد أن الشعر القديم لا يصلح مدخلاً له إلا مدخل بنائه النحوي ، لأنه لم يبق منه إلا بنيته اللغوية ، والشعر فن لغوي قبل كل شيء وبعده . وإذا كان بعض دارسي الشعر ينطلقون في فهم الشعر وتحليله من أشياء خارجة عن النص - وهذا اتجاه آخذ في التراجع أمام مدّ النقد اللغوي - فإنهم لن يجدوا حول الشعر القديم أو الجاهلي ما يعينهم سوى النص نفسه ، فإذا حاولوا تفتيت النص إلى قضايا سياسية أو اجتماعية أو نفسية أو أسطورية أو غير ذلك ؛ فإن ذلك لا يعدّ تحليلاً للبنية اللغوية المتمثلة في القصيدة على كل حال .

لقد كانت تجربة النقاد العرب القدماء عندما تتعمق تدور حول بنية النص نفسه ؛ ومن هنا كانت نظرات ابن سلام وابن قتيبة والآمدى والقاضى الجرجاني - على تفاوت بينها - تكتسب قيمتها كلما اقتربت من النص نفسه وانطلقت منه . وأما عبد القاهر الجرجاني فهو الذى استطاع أن يقدم نظرية نصية واضحة عرفت بنظرية النظم ، وسرّ بقاء هذه النظرية وحيويتها يكمن فى اعتمادها على أهم ما يعتمد عليه النص وهو البناء النحوى بما يضمه ويحويه من مفردات ، والنحو هو الركيزة الأساسية للمعنى كما يقرر جاكوبسون بعد عبد القاهر بقرون .

وأما فى العصر الحديث فقد حدث اهتمام متنام بالنصّ وحده بتأثير كثير من الأفكار التى طورت فى الغرب سواء أكان ذلك من مجال علم اللغة أم من مجال النقد الأدبى ، فكانت لآراء اللغوى الشهير فردنان دى سوسير وما أثمرته فى تطوير النظر للنصّ آثار نجنى ثمارها الآن ، وكذلك كان لما تنأثر من آراء « الحلقة اللغوية » فى كوبنهاجن و « حلقة براغ للدراسات اللغوية » أثر فى تطوير النظر للنصّ . وقد تلاقت هذه الأفكار مع بعض آراء نقدية حديثة ، وعلى الأخص بعض آراء ت.س. إليوت ، وريتشاردز وتلميذه إمبسون ، وجماعة « النقد الجديد » الذين لا يهتمون إلا بالنص وحده بدءاً ونهاية ، ووسيلة وغاية ، حتى قيل عنهم إنهم ليسوا أصحاب نظريات ولكنهم شارحو نصوص ، فضلاً عما يسمون النقد الشكليين ، والبنايين ، والأسلوبيين ، والتفكيكيين . ولعلّ هذا الاهتمام المتنامى بالنصّ ردّ فعل للإغراق فى الابتعاد عن النص والاهتمام بالنظريات فى فترات سابقة .

ومن هنا عاد الاهتمام بالنصّ نفسه إلى الظهور والانتشار ، وإن كان بعض الباحثين الآن ممن يدعون الاهتمام بالأسلوبية يعكرون الماء على القراء باستعمالهم عبارات غامضة وإحصاءات صماء ، ورسوماً وأشكالاً مُضْمَنَةً ، ومصطلحات مبهمة غائمة أقلها « التناص » و « التمحور » و « التفصيل » و « الترحك » إلخ وهى ترجمات عاجزة تزهّد القارئ فيما يكتبون .

إن الهدف من تحليل القصيدة هو إضاءتها ، وكشف بعض أسرارها اللغوية ، وتفسير نظام بنائها وطريقة تركيبها ، وإدراك العلاقات فيها ، من أجل مشاركة القارئ ووضع احتمالات النص أمامه من خلال تواشج الألفاظ والبناء النحوى الذى يعد ركيزة النص ، حتى يستطيع القارئ أن يلج فى عالم القصيدة . ولن يتم ذلك إلا بتفسير بنية القصيدة ذاتها وتحليلها إلى مكوناتها التى انبنت منها . ولا بد أن يكون ذلك بأكبر قدر من الوضوح والسلاسة وعدم التعقيد .

ولا أستطيع أن أزعم أن كل فصول هذا الكتاب قد حققت - وبقدر متساوٍ - هذه الفكرة التى أؤمن بها ، ولكنها على كل حال لم تبتعد عنها . وقد كان بعض هذه الفصول معدياً - فى الأصل - لبرنامج « مع النقاد » أو برنامج « قصيدة وشاعر » بإذاعة البرنامج الثانى ، ولم أشأ أن أعود إليها مرة أخرى ، وآثرت أن أتركها كما أعدت أول مرة ؛ لأنى أعدتها بدءاً بالطريقة التى أراها أنا لا بحسب ما يراه غيرى ، ولا ينفى هذا أننى مدين لذين البرنامجين بإعداد بعض هذه الفصول ، وخاصة ديوان « العطش الأكبر » و « لو أنفك من زمنى » وقصيدة « الآتون من رحم الغضب » وقصيدة « أصوات من تاريخ قديم » .

سوف يجد القارئ أن هناك بحثين لا علاقة لهما ظاهرة بالشعر ، وهما البحثان اللذان يكونان الفصل الأخير ، ولكنهما يدوران حول قضية مهمة تتعلق بتعليم اللغة العربية وقد أردت أن أشرك القارئ المهتم معنى فى الاهتمام بهذه القضية والقلق من أجلها ، فقد يكون من اهتمامه وقلقه ما يعين على تحقيق الغاية من إثارتها ، أو يساعد على حل هذه المشكلة التى تناولتها فيهما .

وبعد .. فإننى أرجو أن يجد قارئ هذه الفصول شيئاً مما يريد فى هذا المجال ، كما أرجو أن أكون قد نجحت فى أن أنقل إليه شيئاً مما أريده من تقديمها إليه .

محمد حماسة

مصر الجديدة فى يوليو سنة ١٩٩٢م

الفضل الأول

المدخل النحوي للشعر

فاعلية المعنى النحوى فى بناء الشعر

تعانى الدراسات النحوية المعاصرة فى العالم العربى من ركود يكاد يبلغ حد الشلل ؛ وذلك لأن النحاة المعاصرين تغلوا طائعين عن جوانب كانت عند الدراسة النحوية بالحياة والاستمرار ، فقد انتعدت الدراسة النحوية عن محال النصوص الخفية تكتفه أسرارها ، وتسنكشف مزايا التعبير فيها ، واكتفت مترديد الأمثلة الخامدة المخطئة ، واصطلاح بظائر لها لا تقل عنها حموذا يعنى فيها بالإعراب من رفع ويصب وحر . وقد دفعت هذه الأمثلة الغربية أعرايياً وقف على حلقة أحد النحاة فسمع حديثاً عن « ضرب زيد عمراً ، وضرب عمر زيداً » (١) دفعته إلى أن يقول :

أنا مائى ولامرىء أبدا الدهر يُضْرَبُ
خل زيداً لشأنه حيثما جاء يذهبُ
واستمع قول عاشق قد شجاه التطرُّبُ

ومن جانب آخر انفصلت عن الدراسات النحوية جوانب من الدرس اللغوى ، واستقل بها من يسمون « علماء اللغة » وأصبحوا أخذ متحصبين فى

(١) نشر هذا البحث سلسلة دراسات عربية وإسلامية - عدد الأول - بمجلة البيان الكويتية اعدد

١٧٩ فبراير ١٩٨١ م

(١) ليس معنى هذا أنى أقص أن تستخدم الأمثلة مصنوعة من أجل لتعليم حينما يكون الغرض هو تعليم أولياء النحو . وإن كنت أقص أن يكون ذلك من خلال نصوص عربية مستمدة من اللغة العربية . ولعل من أجل لتعليم النحو الأول ، لأن هذا يؤكد فى ذهن الدارس عدم انفصال النحو عن اللغة ويرسح فى نفسه أنه يتعلم النحو لغرض معين . والوضع الحالي ينشر لتعلم أنه يعلم النحو بلغة مفصلاً عن أية لغة . وأسى توجه هذا الحديث فى هذا المقام للمتخصصين فى علوم لغوية عن وجه العموم وقد قسم دراسة النحو بينهم ، وهؤلاء أول الأمر إن التقييم هدف تيسير الدراسة وتعميقها ، ثم اعصل كل فريق عن الآخر انفصلاً تاماً ، واتسعت الهوة بينهم ، ولعللت النصوص وحدها نتائج هذا التقييم الفشل ، وصار كل فريق لا يسمح للآخر أن يلمز فى مجاله بدعوى التخصص .

علم اللغة يستكشفون أن يكونوا « خاة » ، ومتخصصين في النحو متقسمين على أنفسهم ، بعضهم يلحق نفسه متمسحاً بعلماء اللغة ولم يحصل ما حصله أولئك ، وبعضهم يرى في الإزراء بهؤلاء « المحدثين » حير وسيلة للدفاع عما في يده من بضاعة كاسدة لا يحسن عرضها ، وقليل منهم يتنقش أشياء من القديم ، ويجيد الدفاع عنها ، ولكنه يعصم أدنيه عن دعوة المحدثين ، ولا يرى فيها خيراً كثيراً أو قليلاً ، ولا يجد في نفسه الخوص فيما يفتش فيه .

وقد نشطت حركة علم اللغة الحديث في أوائل الخمسينيات من هذا القرن في العالم العربي ، وكانت مرحوة خير كثير . ولكنها أسفرت - حتى الآن على الأقل - . بعد أن حفت بريق الترجمة ، عن حصاد لم يفد كثيراً . وفي فترة وحيزة أصبح هناك تكاثر لما قيل من قبل تستطع هذه الحركة التي كانت نشطة أول الأمر أن تتلاحم مع النسيج العربي . وانغمس بعضها في دراسة العاميات تاركاً مجال الفصحى . ولكن النتيجة التي تسلم هذه الحركة أنها نجحت في تثبيت بعض المفاهيم العامة في دراسة اللغة ، وهزت كثيراً من المسلمات فاضلقت ألسنة بعض شباب الباحثين وأقلامهم في نقد القديم ، وتخرجه ، وتخطئته ، والتهجم عليه ، والتهكم به دون أن يقدم هؤلاء وأولئك بديلاً عنه .

واستقلت فئة ثالثة بالصوص الأدبية ، يرى بعضها أن ليس من حق أحد آخر الدخول في مملكتها ، وقد أسقطت هذه الفئة من حسابها ما يشغل الفئتين السابقتين من علم لغة أو نحو ، ولم ير المستمرون إليها ضرورة للاهتمام بهذا الجانب من جوانب الدرس ، وانتعد نقاد الأدب عن الاهتمام بفاعية النظام الحوي ضناً أنه لا يعيهم في شيء ، وقد انتقد بعضهم هذا المسلك^(٢) وفي الوقت نفسه انعزلت

(٢) يقول الدكتور مصطفى راضى في كتابه درسه الأدب العربي (الدار القومية للطباعة والنشر) ص ٢١٤ ، والواقع أن فاعية النظام الحوي في حلوى لغوى متعدد غير ماثلة في أدهنا ، وهذه الفاعلية جزء أساسي من حيوية اللغة وفنربها على أداء كثير من وظائفها . وقد يدل المتفقدون ما معهم من أجل توصيف هذه الملاحظة . نظام الكلمات وبنوع الترابط والامصال بين الكلمات ، انتداب المتحوي بين صيغ الكلمات في العبارة ، كل أولئك كان محلاً واسعاً لكشف مكتبات غير قليلة ، ولكن بصرنا هنا حتى الآن لا يقدر حطر الفهم الحوي المناصب ، أو بعض أمارحة المعالي أمر لا يهم المتشغين بالشعر وسعة الفهم ، ونصره فصاها الشعر المتعاصر ، لتؤكد ثلاثكة من ١٩٢٩ (القطعة الثالثة) حيث تأخذ على النقاد عدم فهمهم

شرحاً يقوم في جانب كبير منه على فهم العلاقات النحوية ؛ ولذلك استطاعت الدراسات النحوية القديمة أن تحيا وتتحظى إلباً القرون والأجيال . ويعرف المشتغلون بالنحو وعلوم العربية أن كثيراً من القصايا النحوية لا تفهم من كتب النحو وحدها بل من كتب التفسير وشرح الاختارات الشعرية والأمان والمخالف التي تعتمد على مقطوعات الشعر المختلفة والروايات الأدبية .

وقد كان كتاب سيبويه وهو أول مؤلف نحوي يصل إلينا كتاباً جامعاً لعلوم العربية وفقه أسرارها ، وإن قارئه ليستشعر أنه يتم نفس الكلام وقبحه لا بمجرد صحته وحسنه ، فيقول عن الإخبار عن "الكرة بكرة" وذلك قولك : ما كان أحد مثلك ، وما كان أحد حيزاً منك ، وما كان أحد عترةً عليك . وإنما حسن الإخبار ههنا عن "الكرة" حيث أردت أن تنفي أن يكون في مثل حاله شيء أو فوجه ، لأن المخاطب قد يحتاج إلى أن تعلمه مثل هذا . وإذا قلت : كان رجل من آل فلان فارساً ، حسن ؛ لأنه قد يحتاج إلى أن تعلمه أن ذلك في آل فلان ، وقد يجهله . ولو قلت : كان رجل في قوم عاقلاً ، لم يحسن ؛ لأنه لا يستكر أن يكون في الدنيا عاقل ، وأن يكون من قوم . فعلى هذا النحو يحسن ويقبح^(١) . فحسن ههنا أمام تدقيق التركيب وشرح لأسرار حسنه وقبحه . ونسأ أمام قاعدة نحوية صارمة خيز شيئاً وتخطى آخر . وقد يضول بنا القول إذا أخذنا في تتبع الكتاب على هذا النحو ، ولكي أود أن أشير إلى نص آخر من الكتاب يكشف عن روح الاهتمام بالتركيب وما يتعلق به من معنى ، يقول سيبويه في باب الفاعل والمفعول : « فإن قدمت المفعول وأخرت الفاعل جرى اللفظ كما جرى في الأول ، وذلك قولك : ضرب زيداً عبد الله ، لأنك إنما أردت به مؤخراً ما أردت به مقدماً ، ولم ترد أن تشغل الفعل بأول منه ، وإن

(١) سيبويه الكتاب ٥٤١ (طبعة دار العلم تحقيق عبد السلام هارون ١٩٦٦ م . جامع طبعة بولاق ١٢٧١ ، ٢٨) . وانظر ما كتبه الأستاذ علي السعدى صاحب من قيمة الكتاب ، وتأثر اللغويين به والنصوص التي قالها بأصول الكتاب من علماء البلاغة في « سيبويه إمام النحاة » صفحة ٢٩٤ وما بعدها (عام الكتب بالقاهرة) ، وانظر بما في كتاب الدكتور عبد الرحمن السيد « مدرسة القراء النحوية » ٥٣٩ وما بعدها (الطبعة الأولى توزيع دار المعارف) .

يحتاجون فيه إلى حدة ذهن وقوة خاطر ، إنما الذي تقع الحاجة فيه إلى ذلك العلم
 بما يوجب الفاعلية للشيء إذا كان إيجابها من طريق المجاز كقوله تعالى : ﴿ فَمَا
 رَجَعْتَ بِتِجَارَتِهِمْ ﴾ وكقول الفرزدق : « مَقَّتْهَا خُرُوقٌ فِي الْمَسَامِعِ » وأشبه ذلك مما
 يجعل الشيء فيه فاعلاً على تأويل يدق ، ومن طريق تلفظ ، وليس يكون هذا علماً
 بالإعراب ، ولكن بالوصف الموجب للإعراب ^(٩٠) ويؤكد عبد القاهر الجرجاني
 هذه الفكرة في أكثر من موضع ويلج عليها ، فيقول في موضع آخر : « ومن
 العجب أنا إذا نظرنا في الإعراب وحدنا التفاضل فيه محالاً ؛ لأنه لا يتصور أن
 يكون للرفع والنصب في كلام مزية عليهما في كلام آخر ^(٩١) فليس الحديث هنا
 عن مستوى الصحة اللغوية في حد ذاتها ، فكون الكلام صواباً لا يوجب له مزية
 ولا فضلاً » لأننا لسنا في ذكر تقويم اللسان والتحرز من اللحن ونزع الإعراب
 فعدت بمثل هذا الصواب ، وإنما نحن في أمور تدرك بالفكر اللطيفة ، ودقائق يوصل
 إليها بشاق الفهم ^(٩٢) وهذه الفكر اللطيفة والدقائق التي لا يوصل إليها إلا
 بشاق الفهم هي المعاني الموحدة لأن يكون الكلام على هذا النحو أو ذاك من
 التركيب ، فإذا كان ما يراد التعبير عنه قوياً جاء التعبير عنه بالقوة نفسها . وقد
 كان بعض متقدمي النحويين يعتقدون أن « الأصوات تابعة للمعاني فمتى قويت ؛
 قويت ، ومتى ضعفت ؛ ضعفت » ^(٩٣) وفي ضوء هذا المبدأ عالج ابن جني بعض
 القراءات القرآنية ، وفسرها تفسيراً لم يُسَبَق إليه ، ففي قراءة الحسن البصري
 لقوله تعالى : ﴿ سَأُورِيكُمْ دَارَ الْفَاسِقِينَ ﴾ - سورة الأعراف من الآية ١٤٥
 بإشباع ضمة الهَمْزة في سَأُورِيكُمْ - يقول : « وزاد في احتمال الواو في هذا
 الموضع أنه موضوع وعيدا وإغلاظاً فمكن الصوت فيه وزاد إشباعه واعتماده

(٩٠) عبد القاهر الجرجاني - دلائل إعراب - صفحة ٣٧ (طبعة شار). وقارن بمصححات ٣٩٥ ، ٣٩٦

في طبعه الأستاذ محمود شاكر .

(٩١) السابق نفسه صفحة ٣٠٦ وانظر صفحة ٣٩٩ طبعه الأستاذ محمود شاكر .

(٩٢) السابق : صفحة ٧٧ وانظر صفحة ٩٨ من طبعه الأستاذ محمود شاكر .

(٩٣) ابن جني - الخصائص ٢١٠٢ (تعقب محمد علي الحداد ، مطبعة دار الكتب المصرية

١٩٥٥ م .

فألحقت الواو فيه «^(١٣)». وفي تفسير قراءة على بن أبي طالب وابن مسعود ونجاشي والأعمش لقوله تعالى : ﴿وَنَادُوا يَا مَالِكُ لِيَقْضِ عَلَيْنَا زُبُكَ﴾ - سورة الزخرف من الآية ٧٧ ، بترجيح مالك نجده يفسر ترجيح «مالك» ها تفسيراً يتفق مع المبدأ السابق حيث يقول : «ودلت أنهم لعظم ما هم عليه صعبت قواهم ، ودلت نفوسهم ، وصغر كلامهم . فكان هذا من مواضع الاختصار ضرورة عليه ووقوفاً دون تجاوزه إلى ما يستعمله المالك لقوله القادر على التصرف في منطقة «^(١٤)» ، فيها تجاوز لرصد الظاهرة إلى تفسيرها والإشارة إلى ربطها بالموقف الذي ترد فيه .

وكانت هذه اللمحات نظرات فردية موزعة في تناول القدماء للصيغ ، وكانت تؤكد أن ثمة فكرة كاملة تحتاج إلى الوقت الملائم للظهور ، حتى كان الحديث عن إعمار القرآن واختلافهم حوله هل هو بالصيغة أو بما تضمنه من الأحبار أو تركيبه وبنظمه أو بكل هذه جميعاً كان الحديث عن إعمار القرآن محالاً حصناً للكشف عن طاقات اللغة الكامنة في التعبير الأدبي ، وكان معظم الاعتماد في هذا المجال على المعاني النحوية .

وقد طلت هذه السطور نمو حتى اكتملت عند عبد القاهر الجرجاني في نظريته المعروفة «المنظوم» ، وقد أفاض في ربط المعاني السحوية ببدلول النص الأدبي ، وأرجع كل مزية في التعبير إلى المعاني السحوية لا غير .

وليس المنظوم عنده في مجمل الأمر ، إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو ، وتعمل على قوانينه وأصوله ، وتعرف مباحثه التي نهجت فلا تزيغ عنها ، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها ، وذلك أنا لا نعلم شيئاً يتغيبه الساطم بنظمه غير أن يضطر في وجوه كل باب وفروقه ؛

(١٣) ابن جني - المختص ٢٥٩/٢

(١٤) السابق : ٢٥٧/٢ وقارن بم في ٧ الإصناف في مسائل الخلاف لابن الأبهاري في نسخة

فيضرب في الخبر إلى الوجوده التي تراها في قولك : ريد مطلق ، وريد بطلق ، ويطلق ريد ، ومطلق ريد ، وريد المطلق ، والمطلق ريد ، وريد هو المطلق وريد هو مطلق^{١٥٥} فقد ذكر عند القاهر الجرحاني هاتين هاتين وحده للإخبار عن انطلاق ريد ، سعة منها بالجملة الاسمية ، وواحد منها بالجملة الفعلية حيث تقدم فيها الفعل المضارع « يطلق ريد » فتحول المبتدأ إلى فاعل بدلاً من أن يكون ضميره هو الفاعل ، وتناول الوجود السعة للحجر ، تكبره ، وتعريفه وتقديمه ، وتأخير ، وإفراجه ، وتركيبه ، وفصله بضمير فصل أو عماد عن المبتدأ ، ولم يكن عند القاهر الجرحاني - هنا - قاصداً إلى حصر هذه الوجوه ، وإلا فهناك أوجه أخرى محتملة وممكنة ، ولكن هذه الأوجه هي التي تحملها كلمة « مطلق » أو « يطلق » أي في حالة اسم الفاعل والمضارع فحسب .

وما يقوله عن الخبر يقوله عن الحال ، مع استعداد الحال لإمكانات أكثر من الخبر ومع الحال الجملة خاصة ، ووجود الشرط وأجزاء ، ومعاني الخروف التي تشترك في معنى ثم يفرد كل منها بخصوصية في ذلك المعنى لا يشركه فيها غيره ، والجملة وما يكون بينها من الفصل والوصل ، والطر فيما إذا كان الموصل « بالواو » أو « بالفاء » أو « ثم » أو « أو » أو « أم » أو « لكن » أو « بل » ، وما يلابس ذلك كله من التعريف والتكثير والتقديم والتأخير في الكلام ، والحدف والتكرار والإضمار والإظهار ، وهل وضع كل من ذلك مكانه ، واستعمل على الصحة وعلى ما ينبغي له ؟ فهذا هو السبيل إلى الظن : « فليست بواحد شيئاً يرجع صوابه إن كان صواباً ، وحفظه إن كان خطأً إلى الظن ويدخل تحت هذا الاسم إلا وهو معنى من معاني الحق قد أصيب به موضعه ووضع في حقه ، أو عومل بخلاف هذه المعاملة فأزيل عن موضعه ، واستعمل في غير ما ينبغي له ، فلا ترى كلاماً قد وصف بصحة بضم أو فساد ، أو وصف بمزية وفصل فيه إلا وأنت تجد مرجع تلك الصحة وذلك الفساد ، وتلك المزية وذلك الفصل إلى

(١٥) عند القاهر الجرحاني - دلائل الإعراب صفحة ٦٤ (طبعة سار) وانظر صمعه ٨١ من

معاني النحو وأحكامه ، ووحدته يدخل في أصل من أصوله ، ويتصل باب من أبوابه (١٦) .

وقد ألح عد القاهر المرحاني على هذه الفكرة وأدار وجود القول فيها ، وقد أتاحت له كثرة مراجعتها وإنعام النظر فيها أن يقع من خلالها على عدة أفكار دقيقة تدور في هذا الإطار ، فعنده أن الألفاظ مغلفة على معانيها حتى يكون الإعراب أى الوجود الموحدة له - هو الذى يفتحها ، وأن الأغراض كاملة فيها حتى يكون هو المستخرج لها ، وأنه المعيار الذى لا يتبين نقصان كلام ورجحانه حتى يعرض عليه ، والمقياس الذى لا يعرف صحيح من سقيم حتى يرجع إليه (١٧) ، والألفاظ لا تتفاضل من حيث هى ألفاظ مجردة ، ولا من حيث هى كلم مفردة ، وأن الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التى تليها أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ (١٨) .

وأولى هذه الأفكار بالعناية في محال الإشارة إلى النظم عند عد القاهر المرحاني هى الفكرة التى يشير فيها إلى أن هذه المعانى التى يقصد إليها ليست معانى من الممكن حصرها وتعديدها حيث يمكن التقيدها لها ، بل هى معان كثيرة متجددة مع تحدد الإبداع الأدنى نفسه ، يقول : « وإد عرفت أن مدار النظم على معانى النحو وعلى الوجوه والفروق التى من شأنها أن تكون فيه فاعلم أن الفروق والوجوه كثيرة ليس لها غاية تقف عندها ونهاية لا تجدها ازدياداً بعدها ، ثم اعلم أن ليست المزية بواجبة لها في أنفسها ، ومن حيث هى على الإطلاق ، ولكن تعرض بسبب المعانى والأعراض التى يوضع لها الكلام ثم نحسب موضع بعضها من بعض واستعمال بعضها مع بعض » (١٩) وهذه مسألة حديرة بالاعتبار ، ولا يصح أن نهملها .

(١٦) السابق : ٦٥ و ٨٢ ، ٨٣ من طبعة الأستاذ محمود شاكر .

(١٧) النظر السابق صفحة ٢٣ ، ٢٤ وانظر صفحة ٢٨ من طبعة الأستاذ محمود شاكر .

(١٨) السابق نفسه من ٢٣ ، ٢٤ وانظر صفحة ٤٦ من طبعة الأستاذ محمود شاكر .

(١٩) السابق نفسه من ٦٩ وانظر صفحة ٨٧ من طبعة الأستاذ محمود شاكر .

لقد كان من جملة أعراض عبد القاهر الجرجاني من نظرية النظم عرص ديبى - وله كل الحق في ذلك - حيث أراد الدفاع عن إبحار القرآن ، وبيان طريقه من حلال النظم ، وتعليم طريقة الحدل في ذلك وعدم الوقوع في معالطة الحصوص^(١) ، ولعل هذا ما حمل تطبيقاته لهذه النظرية لم تكن إلا على مستوى الحملة الواحدة بوصفها وحدة فية مستقلة تحمل كل مقومات تمايزها واستقلالها ، وقد يصلح هذا الضرب من التناول للقرآن الكريم على اعتبار أن كل آية فيه بل كل جملة منه معجزة في ذاتها ولكن هذا التناول لا يصلح للشعر من حيث إننا لسنا نريد تحليل جملة من القصيدة أو بيت واحد فيها بل نريد تحليل القصيدة كلها بوصفها وحدة بائية متكاملة ذات أجزاء كل جزء فيها يقوم بوظيفة معينة في تكامل هذا البناء ؛ إذ إن هذا يدفع إلى التساؤل المراتب : ما الذي يدفع الشاعر إلى صوغ هذا العدد من الأبيات المستقلة والأغراض المشافرة في قصيدة واحدة ؟

ومن هنا كانت خطورة ما صممه عبد القاهر من التمثيل بأبيات مستقلة معزولة عن سياقها منظور إلى كل بيت منها على أنه عمل فنى مكتمل ، وقد تخطت هذه الأمثلة ، فضلت تتداول بين البلاغيين من بعده حتى فقدت بريقها .

ومع هذا فإننى أرى أن محاولة عبد القاهر الجرجاني محاولة وضيئة في تاريخ النظر إلى النصوص الأدبية وتفسيرها ، وقد كان المرحو أن تثمر هذه المحاولة بعد أن تنمو نمواً طبيعياً من بعده حتى تصح منها ثابت الدعائم واضح المعالم ، ولكن يبدو أن من أتى بعده أعشاهم بريق ذهنه وتوقد خاطره هداروا في إطاره . ولم يزدوا على عمله شيئاً إلا التفريع والتقسيم ومحاولة التقعيد ، مع أن هذه المعانى تند عن التقعيد الصارم . وقد كان أولى من جاء بعد عبد القاهر الجرجاني أن يحاولوا تطبيق هذه النظرية فيكثرأوا من ذلك ، لأن حياة هذه المعانى النحوية في التطبيق المتحدد المستمر ، وكان يمكن عن طريق هذا التطبيق المتكرر المتنوع أن يكون لدينا سبيل واضح إلى تناول النص الشعري عن طريق الفهم الحوى الباصح ، ولو كان ذلك قد تم واتصل لأصبح لدينا الآن مهج عرنى في تحليل النص وتفسيره

(٧٠) انظر صفحة ٣٣ ، ٣٤ . وانظر صفحة ٤١ ، ٤٢ من طعة الأستاذ محمود شاكر .

بدلاً من « الترفيع » الذي يعتمد على الاقتباس من الاتجاهات الأجنبية دون أن تجد هذه المقتسات تربة ملائمة لاستنباتها وتسميتها وتلاحمها مع السبيح العربي ، فبقى هذه المقتسات أجساماً غريبة في جسم الثقافة العربية^(٢١) .

إن « علم المعاني » الذي أسفرت عنه محاولة عبد القاهر الحرجاني الفذة - وهو علم يقوم على فهم التراكيب وأسرارها - يقدم مادة وفيرة في صدد محاولة بيان المعنى السحوي في الناء الشعري ولكن بعض هذه المادة يحتاج إلى إعادة النظر^(٢٢) . إن فهم أسرار التراكيب مستويات ، وكلما كان الباحث فيها أكثر ثقافة وإدراكاً ومراعاة وتحرساً بالعربية ؛ كان فهمه لأسرار التراكيب أدق وأقرب إلى العاية . ومادام الفهم قائماً على أساس التركيب نفسه فسوف يؤمن الشطط والزلل ، ولن يكون التفاوت إلا في درجة الفهم لا في نوعه . وليس علم المعاني عدماً توقيفياً ، ولذلك لن يكون علينا من بأس إذا وقفنا من بعض ما جاء عنهم

(٢١) لا يعني هذا - كما نرى - أن عدم الإفادة من آداب الأخبية ومذاهبها المختلفة ، انحازاتها ، من غير العكس من ذلك تماماً ~~فهم~~ يجب عدم قنات على نظم وجوه هذه الاسعدة المتوحاة .. صحتها مواضعها ، وفي شيء أن عدم قدرته على الاستعانة الحقيقية بابع أساساً من عدم غيرها ، وعدم استقلال فكرها ، وأخذ شخصيتها ، وإلى أن لا شرط كمال لاستعانة ، نعمتها هو وضوح الشخصية الثقافية . سبلاها . غيرها ، لأن هذا يتيح ما يمكن قوله وما لا يمكن قوله ، وما يلائم وما لا يلائم إن لتقافات ذات الشخصية مستقلة بتحولات بعضها مع البعض الآخر وتفيد كل منها من الأخرى ، وعندما تسير شيئاً تهيضه ويصعبه يصعبها هي ويصعب من غيرها هي . أما عندما يصح لا يترامى إليها صدى الواحد المعنى إلا بعد أن يكون قد مر عليه من طوبى . فقد يرفقه في موضعه وبعد أن يكون موجه أحده في الانحياز ، يكون اسفاله إليها بطريقه عشوائية فردية ، ثم إن ناقله برعموه له أكثر من قيمته أحياناً ثم إن لديها عبا عرساً هو أن حكم في حصة ما لديها من معاد ، ما يقل إليها ، فإن وجدت مشابهة بينهما فرحاً ولها ، وإن وجدت مجسماً عنها ، ياباً به وضوحاً . وجد اسحو الغري مثلاً لذلك ، فقد أن شبع شيئاً وإهانة على يد بعض المعوليين لهدن واحد منهم أخبر من يرى أن في صهو المنهج السحوي على يد نشوسكي والتمهيد على العقلانية وقد الاعتار نسحو العربي .

(٢٢) من دلت على سبيل المثال قول الزمخشري . هو من أصحاب النصاب لدكية في تفسير النصوص . إن الألعاب من محاسن الكلام . . . حه حسه هو أن الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن بطرقة (حذفت) لتناط السامع وكثير إيقاظاً للإصغاء إليه من إحراثة على أسلوب واحد . (انظر الإصحاح في علوه السابعة لمحضيت اقروى ١٦٠١) مع أن المخالفة بين الصيغتين من الممكن أن تكون محلاً محسناً للدلالات متعددة نوعاً على صياغة القصيدة كلها .

وقفه المراجعة وإعادة النظر ، وقد كان علماء المعاني أنفسهم محسنين غاية الإحسان عندما كانوا يدكرون وجوها مختلفة لتركيب ما من التراكيب ، وبعد ذكر هذه الوجوه يعقبون بما يشعر أن الباب مفتوح لكل مجتهد في فهم النص بشرط سلامة العقل واستقامة الطبع . يقول القزويني مثلاً بعد أن يذكر عشرة أعراض مختلفة قد يعذف المسند إليه لواحد منها « وإما لاعتبار آخر مناسب لا يهتدى إلى مثله إلا العقل السليم والطبع المستقيم »^(٢٣) فالأمر راجع أولاً إلى سلامة العقل واستقامة الفطرة في النظر إلى النصوص وليس معنى هذا أنه تذوق عفو ، ولكنه تذوق قائم على فهم العلاقات التي تحكم التركيب ونوحه بناءه ، وهذه العلاقات هي « المعاني النحوية » .

إن الوقوف على المعاني النحوية وفاعليتها في القصيدة محاولة لطرق أهم أبوابها للولوج في عالمها ، وهذا يقتضي أن نحسن الظن بالشعراء الكبار فلا ننظر إلى شعرهم بمقياس التصويب والنخطة - وبخاصة الشعراء المتقدمون - بل ينبغي أن نحاول استكشاف أسرار التراكيب لديهم حتى تلك التي تبدو على أنها - من وجهة نظرنا - مخالفات نحوية يرتكبوها في شعرهم ، إنهم يعملون إليها عمداً غير غافلين عنها ، ووراءها معنى متساق مع المعنى الشعري للقصيدة ، ولقد كانت نظرة التصويب والنخطة وراء وقوف بعض القاد العرب القدماء من هذه المخالفات موقف العيب والانتقاص والتحذير من ارتكاب أمثالها ، ولعل هذا الموقف كان من تأثير النحاة الذين عزلوا هذه الظواهر لأنها لا تطرد مع القاعدة التي يرجون لها الاطراد ، مع أن إمام النحاة سيبويه يقول : « وليس شيء يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجها »^(٢٤) وقد حاول العبقري الفذ أبو الفتح ابن حسي أن يقدم تفسيراً ناضحاً لما سماه النحاة « ضرورة شعرية » إذ يبين أن الشاعر الذي يعتمد إلى مثل هذه المخالفات هو الشاعر القوي الجسور لأنه يعلم أن ابتعاده عن مثل هذه الأمور أقرب إلى النحاة وأبعد عن الملحاة ، وليس في ذلك

(٢٣) حسب الفهرس - إلهام في علوم البلاغة ١٠٩/١ (طبعة الرابعة ١٩٧٥ م بشرح وتحقيق الدكتور محمد عبد المعم خفاجي - دار الكتاب النبائي - بيروت) .

(٢٤) سيبويه - الكتاب ٢٢/١ (طبعة دار الفلم) ١٢/١ (طبعة بولاق) .

وإذا كانت محاولة عبد القاهر الحرجاني وما أسفرت عنه من علم المعاني تمثّل مرتكزاً تراثياً أصيلاً في الدعوة إلى إحياء الاهتمام بالمعنى السحوى ومحاولة جعلها مدخلاً لتفسير القصيدة وفهمها ؛ فإن هناك مرتكزاً آخر معاصراً يتمثّل في الدعوة الخديفة في النقد الأدبي التي تحاول جاهدة توجيه النقد في الأدب العربي وجهة لغوية عن طريق النقد التطبيقي استناداً إلى أن العمل الأدبي فن لغوي في المقام الأول ؛ ولذلك ينبغي الدخول إلى النص الأدبي فن لغوي في المقام الأول ؛ ولذلك ينبغي الدخول إلى النص الأدبي بغية تحليله من باب الملام وهو اللغة بكل مستوياتها وابعادها التي يستخدمها العمل الأدبي في تكوين شكله الفني . والقصيدة قبل كل شيء تركيب أو بناء لغوي ، ومهمة الناقد حيالها ليست هي إطلاق الأحكام العامة القائمة على الاستحسان أو الاستهجان الذاتيين غير المبرهن عليهما من خلال العمل نفسه ، أو رصد اتجاهات غير أدبية كالانتماءات السياسية أو الاجتماعية أو النفسية أو غيرها وسبب العمل الأدبي أو قائله إليها والاكتفاء ببعض الإشارات التي تساعد على هذا ، بل مهمة الناقد الحقيقية هي إضاءة العمل وتويره واستكشاف جوابه الفنية وعلاقاته في ضوء ما يسمى بالقراءة الفاحصة للنص الأدبي (٢٦) .

ولكن هذه الدعوة لم تجعل المعنى السحوى مرتكزاً من مرتكزاتها ، ولم يظهر في كتابة أصحابها حتى الآن ما يشير إلى اعتقادهم عليه أو الاستعانة به غير بعض الإشارات القليلة حدّا التي لا تمثل منهجاً متكاملأ ، وهم معدودون في هذا ؛ لأن الحاجة لم يقدموا لهم مادة صالحة لاستغلالها في هذا السيل ، ولم تتألف مدرسة

(٢٦) قدم هذه الدعوة باعدا : الدكتور محمد الديهي في عدد من مقالات العربية ، أهمها : كيفقرأ العمل الأدبي ، و : الأدب : لمجمع ، و : طبع رغبته على عدد من المصائد النقدية للمجمع . المنبع لصدى ، الخديفة لشوقي ، راجي ، يسائي ، مصطفى ، بعض المصغرات الشعرية لأحمد ، و : جمع بعض هذه المقالات في كتابه : مقالات نقدية ، مكتبة انشاد ١٩٧٨م بالقاهرة ، وكتابه : فروع الشعر مكتبة الزهراء ١٩٨٥ بالقاهرة ، وانظر تقديمه لكتاب الذي ترجمه ، حاصر النقد الأدبي - دار معارف ١٩٧٥ م ، كما طبع هذا المصح نصيباً هذا في كتابه : فروع الرواية - دار معارف ١٩٧٤ ط ١ ، وكتب الدكتور مصطفى : نصف تناول هذا الخاب وبخاصة : دراسة الأدب العربي ، و : مشكلات المعنى في النقد الحديث ، و : قراءة ثانية لشعرا القديم .

لغوية واحدة ذات اتجاه معروف يغذى بتأثيره التيارات الأدبية بحيث تتمحض عن اتجاه بقدى في هذا الصدد ، وكل ما يجده أمامهم هؤلاء القاد المجتهدون من نتائج نحوى محدث لا يختلف عما يعدونه في كتب النحو الشائعة التي لم تتناول هذه المعاني النحوية بقدر ما تناولت الصيغ النحوية (وسوف أشرح الفرق بينهما) ولم تتحدث كتب النحو إلا عن بعض هذه المعاني حديثاً غير مقصود إليه كالحديث عن أعراض بناء الفعل للمجهول أو معاني حروف الجر أو معاني حروف العطف والفرق بين حروف النداء بعضها والعرض الآخر ، والفرق بين همزة الاستفهام و «هل» ، والحديث عن أعراض العت ، ومعاني حروف الزيادة في صيغ الأفعال وما يشتق منها ، وهي مواضع قليلة جداً فضلاً عما توحى به من إعطاء هذه المعاني صفة الشمول والاطراد دون أن تربط ذلك بمواقف معينة .

إن الحديث عن عناصر مفصلة من مجموعة قصائد مختلفة لشعراء مختلفين كالحديث عن المرأة أو الحب أو الباقة أو الفرس أو الأطلال في الشعر الجاهلي مثلاً - مع بريقه أحياناً - لا يساعد قارئاً معلقة امرئ القيس مثلاً على فهمها بوصفها بناء فنياً لغوياً ، فضلاً عن أن مثل هذا الضرب من التناول الذي يعزل عنصراً من عناصر القصيدة عنها ، ويحلله بعيداً عن إطارها ، يجعل القارئ يقبل على قراءة القصيدة وفي ذهنه فكرة سابقة عن بعض عناصرها قد تشوش عليه وضع هذا العنصر مع بقية أجزاء القصيدة الأخرى التي لا يتم كونها قصيدة إلا بهذه العناصر مجتمعة وتفاعلها في داخل إطارها . وقد يكشف التحليل النقدي الخاص بكل قصيدة على حدة أن الباقة مثلاً عند امرئ القيس تختلف ولا بد أن تكون كذلك - عنها عند طرفة ، بل قد تختلف عند الشاعر الواحد من قصيدة إلى أخرى حسب توظيفه لها ، وهكذا .

أما الذي يضئ القصيدة ويكشف مكنونها ويساعد القارئ على تدقيقها فهو أن يأخذ القارئ بيد قارئها ويفسر له كيف تركيب هذا البناء اللغوي المعنى حتى استوى عملاً ذا دلالة خاصة ، ويصيره بمواظ الجمال في هذا التركيب ، وإلى لا أعتقد أن من أهم أبواب الدخول في عالم القصيدة الباب الذي يكشف لنا

كيف يتم هذا التركيب ، أى تركيب وحدات الباء الفنية للقصيدة ، وأعنى به « المعانى المحوية » ، وأعتقد أيضاً أن على المشتغلين بالسحو أن يقدموا فى هذا الصدد ما يعين القاد على أداء مهمتهم بحيث ييسروا لهم السبيل وأن يتعاون دارسو العربية على كشف النصوص وتحليلها بدلاً من أن يعملوا متدابرين متحالفين .
ولكن .. هل يصلح المعنى النحوى مدخلاً لتناول النص الشعرى ؟

إن النص الشعرى بطبيعة تركيبه مكثف مكرر يعمل من الدلالات أكثر مما تعمل اللغة المستعملة فى محالات أخرى ، أو اللغة المأثوقة فى تركيب أى نص أدبى آخر . ومالا يقال فى القصيدة أكثر مما يقال ، إن الشاعر يكتفى أحياناً باللمحة الدالة والإشارة الخفية ، وقد يسهب فى وصف شئ يجعله مقابلاً لشيء آخر ، ولا يعتمد إلى غرضه بطريقة مباشرة ، وقد ينظر أهما كذلك . إن القصيدة ساء فنى يعمل من الإشارات الكثير ، ولكن الدليل الذى لا دليل سواه على كل ما يريد الشاعر من قصيدته هو ما يقوله فعلاً فى القصيدة ، وما يقوله هو الكلام الخفوه بعلاقات نحوية معينة أنتحت هذه الدلالات المكثفة . إن الشاعر قد يلجأ إلى ما هو متبع فى تقاليد الفن الشعرى فى عصره كأن يلجأ الشاعر الخاهلى مثلاً إلى وصف الأطلال ووصف الناقة أو الفرس ووصف الثور أو الخمار الوحشى أو عبر هذا وذاك مما يُتداول فى الشعر الخاهلى ، والسؤال الآن : هل هؤلاء الشعراء جميعاً يصفون أطلالاً واحدة أو ناقة واحدة ؟ وهب أنهم يصفون شيئاً واحداً ، هل رؤيتهم واحدة ، واستخدامهم له واحد ، وتوظيفهم لهذا العنصر أو ذاك واحد ، وطريقة بنائهم الفنية واحدة بحيث يسوغ لنا هذا جمع هذه العناصر التى تبدو فى ظاهرها متشابهة من هذا الشعر الكثير ودراستها بمعيار واحد ؟

أعتقد أن لو كان الأمر على هذا النحو صحيحاً - وهو ليس كذلك - لأغنت عن الشعر الخاهلى كله عدة قصائد قليلة جداً .

ولنفرض أن بعض الشعراء يقفوا بعضاً فى وصف هذه الأمور وصفاً مجرداً من أى دلالة أخرى وراء هذا الوصف ، فكيف يصف ؟ هل يستخدم نفس

المفردات ونفس الجمل ويقيم بينها نفس العلاقات ؟ صحيح أن هناك كثيرًا من المفردات تتكرر في القصائد الجاهلية . ولكن المهم ليس هو المفردات ؛ لأن هذه المفردات لا تكون ذات دلالة واحدة في كل موضع ترد فيه ، فهناك قدر مشترك من معنى هذه المفردات بين أبناء البيئة النغوية الواحدة ، لكن هذه المفردات تكتسب معاني إضافية في السياق الجديد والتراكيب الجديدة .

إسألو أعطيًا اثنين من المعماريين مجموعة متماثلة تمامًا من مواد البناء ، ومساحة متماثلة تمامًا من الأرض ، وطلسا من كل منهما أن يقيم بناء يصممه ويبنه ، جاء البناءان مختلفين وفقًا لقاعدة أولية هي أن كل رؤية أصيلة منفردة تتمايز عن الأخرى ، وإذا أردنا المقارنة بينهما فسوف تتم المقارنة على أساس طريقة التصيد ، ومن دراسة البناء سوف نصل إلى كل ما وراء ذلك مما نريد . وفي عمل في مادته اللعة وأساس تمييزه التركيب ، ألا تكون دراسة طريقة تركيب القصيدة كاشفة عن أعداد كثيرة قد بطن أنها بعيدة عنها ؟

إد كل معنى في القصيدة مهما قيل في روافده - نابع أولاً وأخيرًا من طريقة بنائها . وساؤها يقوم على حمل ذات علاقات بين أجزاء الحملة الواحدة من جانب ، وبين الحملة والأخرى من جانب آخر . وكل ما يقال عن التصوير الفني وغيره ، أت في أصله من طريقة التركيب ، ومن تأليف الجمل ، ونسبة الأشياء بعضها إلى البعض الآخر ، وضمها في إطار واحد ، ووضعها في سياق معين ، من حيث إن هذه فحسب هي أثر الخيال الخالق ودليل تفرد وعبقريته . إن الشاعر عندما يقوم ببناء قصيدته يعمل ذهنه بطريقة دقيقة في طرح كل المقابلات الاستبدالية المختلفة التي كان يمكنه التعبير بها عن مراده ، ويختار عليها جميعا الصورة التي يورد بها جملة ، وهو عندما يطرحتها قد تكون مقصودة لديه بطريق السلب . إنه في سبيل ذلك يفتي من استعماله كثيرًا من المفردات على مستوى استخدام اللفظة المفردة ، وكثيرًا من التراكيب على مستوى الحملة ، ويفصل عليها ما يعنى به من مفردات وتراكيب ذات علاقات ، وقد كان بعض القدماء على وعى دقيق بعمل الشاعر على هذا النحو ؛ وهذا فسر سيويه وابن مالك ما سماه الحجة ضرورة شعرية بأنه

ما ليس للشاعر عنه مندوحة ، فليس موضعاً أن نقول إن الشاعر مضطر مادام قادراً على استبدال تركيب آخر بهذا التركيب ، وهذا صادق على كل ما يقوله الشاعر فهو مختار في كل ما يقول فاصد له ، وعملية الاختيار لديه تحكمها أمور مختلفة متعددة بعضها لغوي وكثير منها غير لغوي ، والذي يعنيها هنا أن الشاعر اختار هذا البناء دون سواه ، وهذا التركيب على غيره ، لغاية يتفياها ومطلب يسعى إليه . وقد رأى أن الذي اختاره أدل على مراده من سواه ، ولا دليل بين أيدينا على كل هذه الأمور إلا القصيدة ذاتها ، وطريقة تركيبها وبناء جملها والعلاقات الخاصة بها والإشارات التي تحملها هذه البنية بكل أبعادها ، وهو ما يتضمن كله داخل العلاقات النحوية .

وإذا انتهى بنا الأمر إلى هذا الحد فلا بد أولاً من التفريق تفريقاً أراه ضرورياً بين شيئين هما : المعنى الحوى والصيغة الحوية .

النصيغ الحوية تحريدية ثابتة (الفعل + الفاعل) ، (المبتدأ + الخبر) مثلاً ، وهي محددة يمكن حصرها وتصنيفها ، وكتب النحو المتأخرة لا تعنى إلا بالنصيغ الحوية ، وهذه النصيغ مهمة من حيث يكون المطلوب هو تعليم الصواب والمخطأ في التركيب . والنصيغ الحوية لا تحمل أية دلالة غير التحريد ، ولذلك يمكن أن يصاع وفقاً لها عبارات ممرعة من الدلالة إلا من دلالة النصيغ الحوية فقط ، ومن هنا يمكن إعرابها كأن يقال في صياغة هراثية :

ولقد فأوت الشيصمان بفاوة فتشرعبت قفاسه بملان
حتى انسحت عبتائه في برنة وانباع في التفجات كل قان

فليس في هذين البيتين إعرابين إلا الصياغة على قوانين النحو والعروض ، فهما من نحر الكامل ومن حمل يمكن إعرابها بما تقضى أصول الإعراب ، ولكنهما خاليان من أى دلالة أخرى على الإطلاق لأنهما خاليان من المعاني الحوية .

فالنصيغ النحوية - كما رأينا - ليست إلا جانباً واحداً من جوانب المعنى الحوى الذي يتألف منها ومن دلالات أخرى متعددة تتكاتف في الجملة

الواحدة ، بعضها راجع إلى صيغ المفردات المستخدمة في إطار الحملة ومعاني هذه المفردات ، وعلاقة هذه المفردات بعضها ببعض الآخر ، ومعناها السامع من تركيبها في جملة واحدة وتفاعلها داخل هذه الحملة مع بعض العاصر الأخرى تفاعلاً يتبعه معنى جديد ، ومن هنا يكون للفظ الواحد معنى في موضع ولا يكون لها هذا المعنى نفسه في موضع آخر « فإنا نرى اللفظة تكون في غاية الفصاحة في موضع ونراها بعينها فيما لا يخص من المواضع وليس فيها من الفصاحة قليل ولا كثير ، وإما كان كذلك لأن المزية التي من أحلها نصف اللفظ في شأننا هذا بأنه فصيح مزية تحدث من بعد أن لا تكون وتظهر في الكلام من بعد أن يدخلها النظم ، وهذا شيء إن أنت طلبته فيها وقد حثت بها أفراداً لم ترم فيها نظماً ولم تحدث لها تأليفاً طلبت محالاً » (٢٧) .

إن الشعراء جميعاً يتعاملون في شعرهم مع مادة واحدة هي اللغة مفردات وتركيبات ولكنها نأخذ بعضهم أكثر فية من الآخرين ، لا من حيث إن ألفاظ هذا الشاعر أحسن ولا أحمل ولا أرق ولا أعذب إلى آخر هذه الصفات ، بل من حيث إن طريقة بناء هذا الشاعر للألفاظ تختلف عن طريقة بناء الآخر ، واختيار هذا يختلف عن اختيار ذاك ، وقدرة حياء هذا الشاعر الذي يتخذ التركيب مادة له تختلف عن ذاك فالمادة الموجودة بين أيدينا هي اللغة ، فالحر مثلاً مادة واحدة لمثاليين مختلفين ، ولكنها نأخذ أحدهم يبرز غيره ويفوقهم لا من حيث نوع المحرر المستخدم في المثال بل من حيث طريقة صوغه واستخدامه لمادته ، وكذلك الألوان والأصباغ مادة واحدة لرسامين مختلفين ، ولكن بعضهم يفوق الآخرين ويمتاز عنهم لا من حيث استخدامهم مادة معينة دون الآخرين بل من حيث قدرته على التأليف بين الألوان والظلال ودرجاتها ، وهذا كله محكوم بالخيال الذي يوجه هذا التأليف ، وكذلك طريقة استخدام اللغة عند الشعراء هي التي يتم بها التمايز والتفاضل بينهم . وإذا كان التفاضل بين الشعراء لا يتم إلا عن طريق التأليف أو النظم فإنه يسعى أن نسلط السيل إلى ذلك من خلال « المعاني السحوية » .

(٢٧) دلائل الإعجاز : ٣٨ وانظر صفحة ٤١ من طعة الأستاذ محمود شاكر .

إن هذه المعاني النحوية تتعدد وتتحدد بتعدد الإبداع في الشعر وتحدده ، لأن الصيغة النحوية قالب يعشى بالأشئة المختلفة المتعددة التي لا تنفص ولا تتمد ، ومن هنا تتعدد المعاني النحوية وتتحدد ، فوظيفة الفاعلية مثلاً ثابتة في الصيغة النحوية ، ولكن دلالة الفاعلية بوصفها معنى نحوي لا يتوقف على كون الاسم فاعلاً محسب بل يتوقف هذا المعنى على نوع الفاعل هل هو مصدر مؤول أو اسم ، وما نوع هذا الاسم الذي يختاره الشاعر لشغل وظيفة الفاعلية هل هو نكرة أو معرفة وهل هو نكرة محصورة أو غير محصورة ، وإذا كان معرفة فهل تعريفه عن طريق الإضمار أو العلمية أو الموصولية أو الإشارة أو عن طريق الألف واللام أو الإضافة إلى واحد منها وما نوع ما أضيف إليه ، وما معنى هذا الاسم معجمياً وما معناه السياقي وما العلاقة بين هذين المعينين ، وما الموقف الذي يكتنمه وما درجة ألفته وما درجة عدم الألفة وما نوعها ، وما صيغة هذا الفعل وما معناه المعجمي والسياقي وهل هو فعل مطلق أو مقيد وما نوع مقيده ، ثم هل الخمسة نفسها المكونة من الفعل والفاعل عنصر في جملة أخرى ، أو هي جملة مستقلة ، وهل هي جملة مطلقة أو مقيدة ، وما نوع مقيدها ، هل هو لاستفهام أو النفي أو التمني أو الرجاء أو النهي أو الح ، وماد تحمل هذه الخمسة من دلالة وفق السياق العام للقصيدة ، وهل تتردد أو تتكرر هذه الدلالات في غيرها من الجمل ، وما علاقتها النحوية والسياقية بالحمل الأخرى إلى آخر هذا السبع المحكم المنشأ ، وقد خص عبد القاهر الجرجاني هذه الوجوه والفروق في عبارة موجزة إذ يقول : « وإذا قد عرفت أن مدار أمر السطمة على معاني النحو وعلى الوجوه والفروق التي من شأنها أن تكون فيه فاعلم أن الفروق والوجوه كثيرة ليس لها غاية تقف عندها ، نهاية لا تحد لها أدياناً بعدها » .

فالصيغ السحوية متضمنة في المعاني السحوية وهي عنصر واحد من عناصر متعددة تؤدي إليها . والقصدية على هذا المستوى يحكمها نوعان من العلاقات السحوية . العلاقات الأفقية والعلاقات الرأسية ، أما العلاقات الأفقية فالمقصود بها ترابط الجملة الواحدة في داخلها بواسطة العلاقات السحوية المعروفة على مستوى

الجملة من الابتدائية والحمية في الجملة الاسمية، والمعلية والفاعلية في الجملة الفعلية إلى آخره .

وتحليل الجملة على هذا المستوى يستتبع بالضرورة عدة خطوات قد لا تظهر أحياناً، ولكنها تكون أساساً يوجه عملية التحليل. هذه الخطوات هي :
- الملاحظة والتسجيل .

- على ذلك إدراك العلاقات الجزئية وما تؤدي إليه .

الانتقال بعد ذلك إلى الدلالات الخاصة بكل تركيب .

والأمور التي ينبغي أن تلاحظ وترصد هي اختيار الشاعر لكلمات المعية والصيغ الخاصة بها والوظائف السحوية التي تشعلها ، ويلاحظ في ذلك كنه الكيفية التي وردت بها في الجملة ومحاولة التحليل فداً . فلماذا اختار الشاعر هذه الكيفية ؟ وما علاقة ذلك بالعرض الذي سبقت له ؟ أو ما العرض منها ؟ وهل يتلاءم ذلك مع السياق الذي وردت فيه أو يعارضه ؟ وما دلالة هذا التلاؤم أو هذا التعارض في البناء الكلي للنقيدة ؟

وهذا كله يرصد من خلال البناء الخاص بالجملة ، فراعى في هذا السبيل الإطلاق والتقييد والأفراد والتركيب ، والتوحيد والتعدد ، ونحت كل من هذه فروع ، فتحت الإطلاق والتقييد هناك الفعل المطلق والفعل المقيّد ، والمطلق هو الفعل المبني للمعلوم غير المؤكّد المنسند إلى فاعله فقط الذي لا يتعلق به ظرف ولا جار ومحرور ولم يذكر له أى مفعول من المعاني المختلفة ، فإذا ردت شيئاً من هذه كان الفعل مقيّداً ، وما يختلف معنى المطلق عن معنى المقيّد في الإفادة . فليس هناك معنى صممت إليه شيئاً آخر ، وإنما هو معنى حديد من حيث الدلالة « وهكذا يكون الأمر أبداً ، كلما ردت شيئاً وحدث المعنى قد صار غير الذي كان ، ومن أجل ذلك صلح انجذارة بالفعل الواحد إذا أتى به مطلقاً في الشرط ومعنى إلى شيء في الحراء كقوله تعالى : ﴿ إِنْ أَحْسَنْتُمْ أَحْسَنْتُمْ لِأَنْفُسِكُمْ ۖ ﴾ وقوله عز وجل : ﴿ وَإِذَا بَطِشْتُمْ بَطِشْتُمْ جَبَارِينَ ﴾ مع العلم بأن الشرط يسعى

أن يكون غير الجراء من حيث كان الشرط مسنًا والجزاء مسنًا ، وأنه محال أن يكون الشيء سببا لنفسه ، فلولاً أن المعنى في أحسنتم الثابتة غير المعنى في أحسنه الأولى وأنها في حكم فعل ثان لما ساء ذلك « ١٢٠ » .

وهناك الاسم المطلق والاسم المقيد . والمطلق هو النكرة غير المخصصة بوصف أو إضافة وغير المتزوج وغير المميز ولم يكن صاحب حال . والمقيد ما يقابله .

وهناك الجملة الاسمية المصنفة وهي التي حلت من كل قيد يستقها من قبود المعنى أو التوكيد أو التمني أو الرجاء أو القيد الرمزي المتمثل في بعض الواضع . أو المصنفة من الواضع بأنواعها وتقابلها الجملة الاسمية المقيدة .

وهناك الجملة الفعلية المطلقة وهي التي تتحدد للإثبات التحديد ، وما عداها فهي المقيدة . الخ .

وقد يطلق أحد عناصر الجملة ويقيد عنصر آخر فيها . وقد يقيد بعض مقيداتها بقبود أخرى وقد تقيد الجملة بعناصر سابقة أو لاحقة . ويضاف للجملة يسمح بأن يأتي بعض العناصر مفرداً أو متعدداً كالحجر والعت والحال مثلاً ، وقد يفرد وقد يركب أي يأتي جملة . وعن طريق هذه الإمكانيات الكثيرة المتاحة قد تطول الجملة وتتعدد أو تقصر وتتلاحق ، وسوف نرى من هذا الصب كيف تتعدد الجملة في صورها من خلال البناء على عنصر من عناصرها ، يقول الشافعي الأزدي (٢٩) في لاميته المعروفة :

١ - وأغلبوا على القوات الزهيد كما غدا

أول عباداه التائب أطهر

(٢٨) دلائل الإعجاز : ٤١١ ، ٤١٢ . وانظر ٥٣٤ من طبعة لأستاذ محمود شاكر .

(٢٩) محمات شعراء العرب لابن السحري ٨٥ - ٨٩ (حصر على محمد الحديدي ، دار البعث ، القاهرة) وسوف أشرح معاني المفردات بأرقام الأبيات :
الأول : الذئب الحصف الواسع . التائب : الفلوات . الأطهر : الذي لم يصبه شيء من العيب .

- ٢ - غدا طاولها بعتن للريح هافيا
يخوت بأذنب الشهاب ويمسل
- ٣ - فلما لواه القوت من حيث أمه
دعا فأحاطه نظائر تحل
- ٤ - مهلة شت الوجوه كأنها
قداح بكفني ياسر ثققل
- ٥ - أو الخشرم المبعوث حنث ديرة
محابيص أرسامن سام معسل
- ٦ - مهرة قوة كان شدوقها
شقوق العصى كالخات وبسل
- ٧ - فصخ وضحت بالبراح كأنها
ولاه نوح فوق علباء ثكل
- ٨ - فأغضى وأغضت واتسى واتست به
مرايل عزاما وعزته مؤمسل
- ٩ - شكا وشكت ثم ارعوى بعد وارعوث
وللصبر إن لم ينفع الشكو أجل

- ٢ الطوي : الخاتم . هافيا : حليفا صريحا . بعتن : يظهر ويعارض . يخوت : يقض ويتطاف
الشهاب : العروق في الخيل . ويمسل : يسرع .
- ٣ أمه : قصده . التحل : التهاويل .
- ٤ مهلة : الفرصة للجمع . قداح : السهام قبل أن ترش . تراتب عليها حسنها : ياسر مضمر بالذلة
والسر .
- ٥ حباب : الحبل . نسيه : نسيه جماعة لتحل . محابيص : محب . مشاير : الصلح . المعسل
جامع الصلح .
- ٦ مهرة : اسباع الأندلس . قوة : اسباع الأقوياء . كالخات : بانديب أحياء . يسر : عويس .
- ٧ التراج : الأرض الواسعة التي لا يزرع فيها . اللوح : السهام الواثق .
- ٨ المرميل : الذي فقد زوده والجمع مرايل .
- ٩ - ارعوى : رجع .

١٠ - وفاء وفاءت بادئيات وكلهما على نكيط مما يكاتبم مجمل

فهذه الأبيات العشرة كلها جملة واحدة تكون التصوير فيها من خلال تقييد الفعل في الحملة « وأغدو على القوت الزهيد كما غدا .. » فالكاف وما بعدها معمول مطلق ، انطلق منه الشفري إلى صورة هذا الذئب الخائن الذى عدا طاويا يعارض الريح ويدعو نظائره الجياع المهازبل التى ينطرق لها الوصف حتى تقوم بيه وبسبها هذه التقابلات المتحاوية وتبدأ بالدعوة والإجابة « دعا فأجابته - فضح وضجت - فأغضى وأغضت - اتسى واتست - عزاها وعزته - شكا وشكت - ارعوى وارعوت - فاء وفاءت » ثم تجمع كلها في آخر الجملة « وكلها على نكيط مما يكاتبم مجمل » .

وهذا مثال آخر من طول الحملة عن طريق تقييد عصر من عاصرها ، يقول بدر شاكر السياب في قصيدته « المومس العمياء » (٣٠) .

الحارس المكدود يعبر والبغايا متعبات
النوم في أحداقهن يرف كالطير السجين
وعلى الشفاه أو الجبين
تترنح البسمات والأصباغ ثكلى باكيات
متعثرات بالعيون وبالخطى والقهقهات
وكان عارية الصدور
أوصال جندى قتيل كللواها بالزهور
وكانها درج إلى الشهوات ترحمه الثغور
حتى تهدم أو يكاد سوى بقايا من صخور

فهذا المقطع الذى يحتل تسعة أسطر أو أبيات - أو ما شئت من تسمية - كل حمئة واحدة اسمية « الحارس المكدود يعبر » قيدت بالحال « والبغايا .. » وهى

١٠ - النكيط : الشدة أو المحلة أو الخوارج .

(٣٠) ديوان شوزده مصر صفحة ٢٠٠ ، ٢٠١ .

أن الحمل حملة اسمية أيضاً أحرى عن متدنها بعدة أحوار بعضها مفرد * متعاب * بعضها حملة اسمية أو فعلية عطف على كل منها جمل أخرى ، واستمر تعدد الخبر . تقييد عناصر الأحوار المتعددة حتى طاللت الحملة على هذا النحو ورسمت هذه الصورة ، وقد تدبرحت لنا حتى كدنا نسي الحملة الأصلية الأولى وهي * الحارس مكدهد يعبر * فقد عر من حلالها السياب إلى هذه الحملة التي جاءت قبل الأولى وطل يسمى أجزائها حتى صرف الاهتمام إليها ، وليس هذا عفويا في الساء الشعري ، وعلينا أن نحاول الكشف عنه .

إن كل المعاني السحوية الأفقية لها ذات دلالة خاصة وعليها في تناول القصيدة أن نخصر الحمل على هذا المستوى ونلاحظ ما فيها من عناصر ، ونحاول استكشاف الربط بين كل هذه العناصر وتفاعلها في السياق وسمة بعضها إلى بعض ، وما يلحق بكل ذلك من متعلقات وتوابع وما يتوسط عليها من معاني الأدوات المختلفة ، وما يلابس هذا كله من التعريف والتكبير والتقديم والتأخير والذكر والحذف ، ولا تغفل شيئا مهما بدا في نظربا هيا من عناصر التركيب كأن يستخدم الشاعر الظاهر حيث يمكنه استخدام المضمير كفوق حطان من المعلى :

أنزلى الدهر على حكمه من شامخ عالٍ إلى خفض
وغالنى الدهر بوفر الغنى - فليس لي مال سوى عرضي
أبكاني الدهر ويسارهما أضحكني الدهر بما يرضي

فهما لا يصح أن تغفل إظهار كلمة « الدهر » وتكررها حيث كان من الممكن الاكتفاء بضميرها بعد المرة الأولى ودلالة ذلك .

سوف تكشف لنا دراسة القصيدة على هذا المستوى ، وأعني به مستوى العلاقات الأفقية أو المعاني السحوية الأفقية لقصيدة أن القصيدة الواحدة عدد محدود من الأجزاء كل جزء منها يترابط أفقيا على هذا النحو ويكون وحدة خاصة تمثل عنصرا من عناصر بناء القصيدة أو صورة من صورها ، وسوف تكشف هذه

القصيدة أن الجزء الواحد من القصيدة عاليا ما يكون جملة واحدة كبرى تتكشف عن طريق تقييد أحد عناصرها أو مقيداتها بقيود مختلفة .

وأحرى القصيدة ترابط فيما بينها بما يسمى العلاقات الرأسية . وقد يكون في وصفها بالبحوية سمح واقتداء بتعريف القدماء كان حتى للسحو . وأعلى بها هنا دراسة الحوارات السياقية التي توثق من ترابط القصيدة كلها في وحدة سائبة فية متكاملة . وهذه العلاقات الرأسية أيضا كما يقول الدكتور عبد الرحمن أيوب ، لا تحصر لها إذ إنها تتعدد بتعدد الصفة التي تربط بين الأفراد وهذه الصفات أكثر من أن تحصر بعدد (٣١) وتقوم دراسة هذا الجانب على حصر المجموعات الرأسية كالأسماء والأفعال والضمائر والإشارة ، وحصر التراكيب كما مر في السور السابق ومقارنتها بعضها البعض الآخر ، واستخراج أوجه التشابه أو التحالف بينها ، وتجاوز ذلك إلى دلالاته ، والتقاطد الإشارات المتكررة ذات الدلالات الخاصة وتمو هذه الدلالات وتدرجها حتى تكون في نهاية الأمر رمزا خاصا بالقصيدة ، وليس بالضرورة أن يكون هذا التدرج مطلقا حيث يرد أول الأمر على هيئة معينة ثم يطرد في حقل مستقيم حتى يصل إلى نهاية محددة ، ولكن هذا التدرج شعري قد يسلك السيل السابق وقد يسلك أي سيل آخر يراه الشاعر مناسباً .

ومن مظاهر دراسة الجانب الرأسي من العلاقات البحوية تتبع الدلالات الزمنية في القصيدة كلها سواء ، أكدت هذه الدلالات "زمنية ناعمة من دلالة صيغ الأفعال أم من الأدوات الداخلة على الحمل أو على بعض عناصرها ، أم من ظروف الزمان ، أم من الكلمات الدالة على الزمن وتشغل وظيفة غير "الضرفية في الوقت نفسه ، واستكناه هذه الدلالات وإدراك تداخلها بعضها مع البعض الآخر والتدرج بينها أو الانتقال من حالة زمنية إلى أخرى حتى تفصح عن ذات نفسها وتكشف عن ده ها في ساء القصيدة كلها ، وهكذا كل عنصر من عناصر هذه المجموعة ، ومن الممكن عن طريق إحصاء هذه طوائف البحوية والعناصر الأخرى وملاحظة

٣١١ : ١٠١ : ١٠٢ : ١٠٣ : ١٠٤ : ١٠٥ : ١٠٦ : ١٠٧ : ١٠٨ : ١٠٩ : ١١٠ : ١١١ : ١١٢ : ١١٣ : ١١٤ : ١١٥ : ١١٦ : ١١٧ : ١١٨ : ١١٩ : ١٢٠ : ١٢١ : ١٢٢ : ١٢٣ : ١٢٤ : ١٢٥ : ١٢٦ : ١٢٧ : ١٢٨ : ١٢٩ : ١٣٠ : ١٣١ : ١٣٢ : ١٣٣ : ١٣٤ : ١٣٥ : ١٣٦ : ١٣٧ : ١٣٨ : ١٣٩ : ١٤٠ : ١٤١ : ١٤٢ : ١٤٣ : ١٤٤ : ١٤٥ : ١٤٦ : ١٤٧ : ١٤٨ : ١٤٩ : ١٥٠ : ١٥١ : ١٥٢ : ١٥٣ : ١٥٤ : ١٥٥ : ١٥٦ : ١٥٧ : ١٥٨ : ١٥٩ : ١٦٠ : ١٦١ : ١٦٢ : ١٦٣ : ١٦٤ : ١٦٥ : ١٦٦ : ١٦٧ : ١٦٨ : ١٦٩ : ١٧٠ : ١٧١ : ١٧٢ : ١٧٣ : ١٧٤ : ١٧٥ : ١٧٦ : ١٧٧ : ١٧٨ : ١٧٩ : ١٨٠ : ١٨١ : ١٨٢ : ١٨٣ : ١٨٤ : ١٨٥ : ١٨٦ : ١٨٧ : ١٨٨ : ١٨٩ : ١٩٠ : ١٩١ : ١٩٢ : ١٩٣ : ١٩٤ : ١٩٥ : ١٩٦ : ١٩٧ : ١٩٨ : ١٩٩ : ٢٠٠ : ٢٠١ : ٢٠٢ : ٢٠٣ : ٢٠٤ : ٢٠٥ : ٢٠٦ : ٢٠٧ : ٢٠٨ : ٢٠٩ : ٢١٠ : ٢١١ : ٢١٢ : ٢١٣ : ٢١٤ : ٢١٥ : ٢١٦ : ٢١٧ : ٢١٨ : ٢١٩ : ٢٢٠ : ٢٢١ : ٢٢٢ : ٢٢٣ : ٢٢٤ : ٢٢٥ : ٢٢٦ : ٢٢٧ : ٢٢٨ : ٢٢٩ : ٢٣٠ : ٢٣١ : ٢٣٢ : ٢٣٣ : ٢٣٤ : ٢٣٥ : ٢٣٦ : ٢٣٧ : ٢٣٨ : ٢٣٩ : ٢٤٠ : ٢٤١ : ٢٤٢ : ٢٤٣ : ٢٤٤ : ٢٤٥ : ٢٤٦ : ٢٤٧ : ٢٤٨ : ٢٤٩ : ٢٥٠ : ٢٥١ : ٢٥٢ : ٢٥٣ : ٢٥٤ : ٢٥٥ : ٢٥٦ : ٢٥٧ : ٢٥٨ : ٢٥٩ : ٢٦٠ : ٢٦١ : ٢٦٢ : ٢٦٣ : ٢٦٤ : ٢٦٥ : ٢٦٦ : ٢٦٧ : ٢٦٨ : ٢٦٩ : ٢٧٠ : ٢٧١ : ٢٧٢ : ٢٧٣ : ٢٧٤ : ٢٧٥ : ٢٧٦ : ٢٧٧ : ٢٧٨ : ٢٧٩ : ٢٨٠ : ٢٨١ : ٢٨٢ : ٢٨٣ : ٢٨٤ : ٢٨٥ : ٢٨٦ : ٢٨٧ : ٢٨٨ : ٢٨٩ : ٢٩٠ : ٢٩١ : ٢٩٢ : ٢٩٣ : ٢٩٤ : ٢٩٥ : ٢٩٦ : ٢٩٧ : ٢٩٨ : ٢٩٩ : ٣٠٠ : ٣٠١ : ٣٠٢ : ٣٠٣ : ٣٠٤ : ٣٠٥ : ٣٠٦ : ٣٠٧ : ٣٠٨ : ٣٠٩ : ٣١٠ : ٣١١ : ٣١٢ : ٣١٣ : ٣١٤ : ٣١٥ : ٣١٦ : ٣١٧ : ٣١٨ : ٣١٩ : ٣٢٠ : ٣٢١ : ٣٢٢ : ٣٢٣ : ٣٢٤ : ٣٢٥ : ٣٢٦ : ٣٢٧ : ٣٢٨ : ٣٢٩ : ٣٣٠ : ٣٣١ : ٣٣٢ : ٣٣٣ : ٣٣٤ : ٣٣٥ : ٣٣٦ : ٣٣٧ : ٣٣٨ : ٣٣٩ : ٣٤٠ : ٣٤١ : ٣٤٢ : ٣٤٣ : ٣٤٤ : ٣٤٥ : ٣٤٦ : ٣٤٧ : ٣٤٨ : ٣٤٩ : ٣٥٠ : ٣٥١ : ٣٥٢ : ٣٥٣ : ٣٥٤ : ٣٥٥ : ٣٥٦ : ٣٥٧ : ٣٥٨ : ٣٥٩ : ٣٦٠ : ٣٦١ : ٣٦٢ : ٣٦٣ : ٣٦٤ : ٣٦٥ : ٣٦٦ : ٣٦٧ : ٣٦٨ : ٣٦٩ : ٣٧٠ : ٣٧١ : ٣٧٢ : ٣٧٣ : ٣٧٤ : ٣٧٥ : ٣٧٦ : ٣٧٧ : ٣٧٨ : ٣٧٩ : ٣٨٠ : ٣٨١ : ٣٨٢ : ٣٨٣ : ٣٨٤ : ٣٨٥ : ٣٨٦ : ٣٨٧ : ٣٨٨ : ٣٨٩ : ٣٩٠ : ٣٩١ : ٣٩٢ : ٣٩٣ : ٣٩٤ : ٣٩٥ : ٣٩٦ : ٣٩٧ : ٣٩٨ : ٣٩٩ : ٤٠٠ : ٤٠١ : ٤٠٢ : ٤٠٣ : ٤٠٤ : ٤٠٥ : ٤٠٦ : ٤٠٧ : ٤٠٨ : ٤٠٩ : ٤١٠ : ٤١١ : ٤١٢ : ٤١٣ : ٤١٤ : ٤١٥ : ٤١٦ : ٤١٧ : ٤١٨ : ٤١٩ : ٤٢٠ : ٤٢١ : ٤٢٢ : ٤٢٣ : ٤٢٤ : ٤٢٥ : ٤٢٦ : ٤٢٧ : ٤٢٨ : ٤٢٩ : ٤٣٠ : ٤٣١ : ٤٣٢ : ٤٣٣ : ٤٣٤ : ٤٣٥ : ٤٣٦ : ٤٣٧ : ٤٣٨ : ٤٣٩ : ٤٤٠ : ٤٤١ : ٤٤٢ : ٤٤٣ : ٤٤٤ : ٤٤٥ : ٤٤٦ : ٤٤٧ : ٤٤٨ : ٤٤٩ : ٤٥٠ : ٤٥١ : ٤٥٢ : ٤٥٣ : ٤٥٤ : ٤٥٥ : ٤٥٦ : ٤٥٧ : ٤٥٨ : ٤٥٩ : ٤٦٠ : ٤٦١ : ٤٦٢ : ٤٦٣ : ٤٦٤ : ٤٦٥ : ٤٦٦ : ٤٦٧ : ٤٦٨ : ٤٦٩ : ٤٧٠ : ٤٧١ : ٤٧٢ : ٤٧٣ : ٤٧٤ : ٤٧٥ : ٤٧٦ : ٤٧٧ : ٤٧٨ : ٤٧٩ : ٤٨٠ : ٤٨١ : ٤٨٢ : ٤٨٣ : ٤٨٤ : ٤٨٥ : ٤٨٦ : ٤٨٧ : ٤٨٨ : ٤٨٩ : ٤٩٠ : ٤٩١ : ٤٩٢ : ٤٩٣ : ٤٩٤ : ٤٩٥ : ٤٩٦ : ٤٩٧ : ٤٩٨ : ٤٩٩ : ٥٠٠ : ٥٠١ : ٥٠٢ : ٥٠٣ : ٥٠٤ : ٥٠٥ : ٥٠٦ : ٥٠٧ : ٥٠٨ : ٥٠٩ : ٥١٠ : ٥١١ : ٥١٢ : ٥١٣ : ٥١٤ : ٥١٥ : ٥١٦ : ٥١٧ : ٥١٨ : ٥١٩ : ٥٢٠ : ٥٢١ : ٥٢٢ : ٥٢٣ : ٥٢٤ : ٥٢٥ : ٥٢٦ : ٥٢٧ : ٥٢٨ : ٥٢٩ : ٥٣٠ : ٥٣١ : ٥٣٢ : ٥٣٣ : ٥٣٤ : ٥٣٥ : ٥٣٦ : ٥٣٧ : ٥٣٨ : ٥٣٩ : ٥٤٠ : ٥٤١ : ٥٤٢ : ٥٤٣ : ٥٤٤ : ٥٤٥ : ٥٤٦ : ٥٤٧ : ٥٤٨ : ٥٤٩ : ٥٥٠ : ٥٥١ : ٥٥٢ : ٥٥٣ : ٥٥٤ : ٥٥٥ : ٥٥٦ : ٥٥٧ : ٥٥٨ : ٥٥٩ : ٥٦٠ : ٥٦١ : ٥٦٢ : ٥٦٣ : ٥٦٤ : ٥٦٥ : ٥٦٦ : ٥٦٧ : ٥٦٨ : ٥٦٩ : ٥٧٠ : ٥٧١ : ٥٧٢ : ٥٧٣ : ٥٧٤ : ٥٧٥ : ٥٧٦ : ٥٧٧ : ٥٧٨ : ٥٧٩ : ٥٨٠ : ٥٨١ : ٥٨٢ : ٥٨٣ : ٥٨٤ : ٥٨٥ : ٥٨٦ : ٥٨٧ : ٥٨٨ : ٥٨٩ : ٥٩٠ : ٥٩١ : ٥٩٢ : ٥٩٣ : ٥٩٤ : ٥٩٥ : ٥٩٦ : ٥٩٧ : ٥٩٨ : ٥٩٩ : ٦٠٠ : ٦٠١ : ٦٠٢ : ٦٠٣ : ٦٠٤ : ٦٠٥ : ٦٠٦ : ٦٠٧ : ٦٠٨ : ٦٠٩ : ٦١٠ : ٦١١ : ٦١٢ : ٦١٣ : ٦١٤ : ٦١٥ : ٦١٦ : ٦١٧ : ٦١٨ : ٦١٩ : ٦٢٠ : ٦٢١ : ٦٢٢ : ٦٢٣ : ٦٢٤ : ٦٢٥ : ٦٢٦ : ٦٢٧ : ٦٢٨ : ٦٢٩ : ٦٣٠ : ٦٣١ : ٦٣٢ : ٦٣٣ : ٦٣٤ : ٦٣٥ : ٦٣٦ : ٦٣٧ : ٦٣٨ : ٦٣٩ : ٦٤٠ : ٦٤١ : ٦٤٢ : ٦٤٣ : ٦٤٤ : ٦٤٥ : ٦٤٦ : ٦٤٧ : ٦٤٨ : ٦٤٩ : ٦٥٠ : ٦٥١ : ٦٥٢ : ٦٥٣ : ٦٥٤ : ٦٥٥ : ٦٥٦ : ٦٥٧ : ٦٥٨ : ٦٥٩ : ٦٦٠ : ٦٦١ : ٦٦٢ : ٦٦٣ : ٦٦٤ : ٦٦٥ : ٦٦٦ : ٦٦٧ : ٦٦٨ : ٦٦٩ : ٦٧٠ : ٦٧١ : ٦٧٢ : ٦٧٣ : ٦٧٤ : ٦٧٥ : ٦٧٦ : ٦٧٧ : ٦٧٨ : ٦٧٩ : ٦٨٠ : ٦٨١ : ٦٨٢ : ٦٨٣ : ٦٨٤ : ٦٨٥ : ٦٨٦ : ٦٨٧ : ٦٨٨ : ٦٨٩ : ٦٩٠ : ٦٩١ : ٦٩٢ : ٦٩٣ : ٦٩٤ : ٦٩٥ : ٦٩٦ : ٦٩٧ : ٦٩٨ : ٦٩٩ : ٧٠٠ : ٧٠١ : ٧٠٢ : ٧٠٣ : ٧٠٤ : ٧٠٥ : ٧٠٦ : ٧٠٧ : ٧٠٨ : ٧٠٩ : ٧١٠ : ٧١١ : ٧١٢ : ٧١٣ : ٧١٤ : ٧١٥ : ٧١٦ : ٧١٧ : ٧١٨ : ٧١٩ : ٧٢٠ : ٧٢١ : ٧٢٢ : ٧٢٣ : ٧٢٤ : ٧٢٥ : ٧٢٦ : ٧٢٧ : ٧٢٨ : ٧٢٩ : ٧٣٠ : ٧٣١ : ٧٣٢ : ٧٣٣ : ٧٣٤ : ٧٣٥ : ٧٣٦ : ٧٣٧ : ٧٣٨ : ٧٣٩ : ٧٤٠ : ٧٤١ : ٧٤٢ : ٧٤٣ : ٧٤٤ : ٧٤٥ : ٧٤٦ : ٧٤٧ : ٧٤٨ : ٧٤٩ : ٧٥٠ : ٧٥١ : ٧٥٢ : ٧٥٣ : ٧٥٤ : ٧٥٥ : ٧٥٦ : ٧٥٧ : ٧٥٨ : ٧٥٩ : ٧٦٠ : ٧٦١ : ٧٦٢ : ٧٦٣ : ٧٦٤ : ٧٦٥ : ٧٦٦ : ٧٦٧ : ٧٦٨ : ٧٦٩ : ٧٧٠ : ٧٧١ : ٧٧٢ : ٧٧٣ : ٧٧٤ : ٧٧٥ : ٧٧٦ : ٧٧٧ : ٧٧٨ : ٧٧٩ : ٧٨٠ : ٧٨١ : ٧٨٢ : ٧٨٣ : ٧٨٤ : ٧٨٥ : ٧٨٦ : ٧٨٧ : ٧٨٨ : ٧٨٩ : ٧٩٠ : ٧٩١ : ٧٩٢ : ٧٩٣ : ٧٩٤ : ٧٩٥ : ٧٩٦ : ٧٩٧ : ٧٩٨ : ٧٩٩ : ٨٠٠ : ٨٠١ : ٨٠٢ : ٨٠٣ : ٨٠٤ : ٨٠٥ : ٨٠٦ : ٨٠٧ : ٨٠٨ : ٨٠٩ : ٨١٠ : ٨١١ : ٨١٢ : ٨١٣ : ٨١٤ : ٨١٥ : ٨١٦ : ٨١٧ : ٨١٨ : ٨١٩ : ٨٢٠ : ٨٢١ : ٨٢٢ : ٨٢٣ : ٨٢٤ : ٨٢٥ : ٨٢٦ : ٨٢٧ : ٨٢٨ : ٨٢٩ : ٨٣٠ : ٨٣١ : ٨٣٢ : ٨٣٣ : ٨٣٤ : ٨٣٥ : ٨٣٦ : ٨٣٧ : ٨٣٨ : ٨٣٩ : ٨٤٠ : ٨٤١ : ٨٤٢ : ٨٤٣ : ٨٤٤ : ٨٤٥ : ٨٤٦ : ٨٤٧ : ٨٤٨ : ٨٤٩ : ٨٥٠ : ٨٥١ : ٨٥٢ : ٨٥٣ : ٨٥٤ : ٨٥٥ : ٨٥٦ : ٨٥٧ : ٨٥٨ : ٨٥٩ : ٨٦٠ : ٨٦١ : ٨٦٢ : ٨٦٣ : ٨٦٤ : ٨٦٥ : ٨٦٦ : ٨٦٧ : ٨٦٨ : ٨٦٩ : ٨٧٠ : ٨٧١ : ٨٧٢ : ٨٧٣ : ٨٧٤ : ٨٧٥ : ٨٧٦ : ٨٧٧ : ٨٧٨ : ٨٧٩ : ٨٨٠ : ٨٨١ : ٨٨٢ : ٨٨٣ : ٨٨٤ : ٨٨٥ : ٨٨٦ : ٨٨٧ : ٨٨٨ : ٨٨٩ : ٨٩٠ : ٨٩١ : ٨٩٢ : ٨٩٣ : ٨٩٤ : ٨٩٥ : ٨٩٦ : ٨٩٧ : ٨٩٨ : ٨٩٩ : ٩٠٠ : ٩٠١ : ٩٠٢ : ٩٠٣ : ٩٠٤ : ٩٠٥ : ٩٠٦ : ٩٠٧ : ٩٠٨ : ٩٠٩ : ٩١٠ : ٩١١ : ٩١٢ : ٩١٣ : ٩١٤ : ٩١٥ : ٩١٦ : ٩١٧ : ٩١٨ : ٩١٩ : ٩٢٠ : ٩٢١ : ٩٢٢ : ٩٢٣ : ٩٢٤ : ٩٢٥ : ٩٢٦ : ٩٢٧ : ٩٢٨ : ٩٢٩ : ٩٣٠ : ٩٣١ : ٩٣٢ : ٩٣٣ : ٩٣٤ : ٩٣٥ : ٩٣٦ : ٩٣٧ : ٩٣٨ : ٩٣٩ : ٩٤٠ : ٩٤١ : ٩٤٢ : ٩٤٣ : ٩٤٤ : ٩٤٥ : ٩٤٦ : ٩٤٧ : ٩٤٨ : ٩٤٩ : ٩٥٠ : ٩٥١ : ٩٥٢ : ٩٥٣ : ٩٥٤ : ٩٥٥ : ٩٥٦ : ٩٥٧ : ٩٥٨ : ٩٥٩ : ٩٦٠ : ٩٦١ : ٩٦٢ : ٩٦٣ : ٩٦٤ : ٩٦٥ : ٩٦٦ : ٩٦٧ : ٩٦٨ : ٩٦٩ : ٩٧٠ : ٩٧١ : ٩٧٢ : ٩٧٣ : ٩٧٤ : ٩٧٥ : ٩٧٦ : ٩٧٧ : ٩٧٨ : ٩٧٩ : ٩٨٠ : ٩٨١ : ٩٨٢ : ٩٨٣ : ٩٨٤ : ٩٨٥ : ٩٨٦ : ٩٨٧ : ٩٨٨ : ٩٨٩ : ٩٩٠ : ٩٩١ : ٩٩٢ : ٩٩٣ : ٩٩٤ : ٩٩٥ : ٩٩٦ : ٩٩٧ : ٩٩٨ : ٩٩٩ : ١٠٠٠ : ١٠٠١ : ١٠٠٢ : ١٠٠٣ : ١٠٠٤ : ١٠٠٥ : ١٠٠٦ : ١٠٠٧ : ١٠٠٨ : ١٠٠٩ : ١٠١٠ : ١٠١١ : ١٠١٢ : ١٠١٣ : ١٠١٤ : ١٠١٥ : ١٠١٦ : ١٠١٧ : ١٠١٨ : ١٠١٩ : ١٠٢٠ : ١٠٢١ : ١٠٢٢ : ١٠٢٣ : ١٠٢٤ : ١٠٢٥ : ١٠٢٦ : ١٠٢٧ : ١٠٢٨ : ١٠٢٩ : ١٠٣٠ : ١٠٣١ : ١٠٣٢ : ١٠٣٣ : ١٠٣٤ : ١٠٣٥ : ١٠٣٦ : ١٠٣٧ : ١٠٣٨ : ١٠٣٩ : ١٠٤٠ : ١٠٤١ : ١٠٤٢ : ١٠٤٣ : ١٠٤٤ : ١٠٤٥ : ١٠٤٦ : ١٠٤٧ : ١٠٤٨ : ١٠٤٩ : ١٠٥٠ : ١٠٥١ : ١٠٥٢ : ١٠٥٣ : ١٠٥٤ : ١٠٥٥ : ١٠٥٦ : ١٠٥٧ : ١٠٥٨ : ١٠٥٩ : ١٠٦٠ : ١٠٦١ : ١٠٦٢ : ١٠٦٣ : ١٠٦٤ : ١٠٦٥ : ١٠٦٦ : ١٠٦٧ : ١٠٦٨ : ١٠٦٩ : ١٠٧٠ : ١٠٧١ : ١٠٧٢ : ١٠٧٣ : ١٠٧٤ : ١٠٧٥ : ١٠٧٦ : ١٠٧٧ : ١٠٧٨ : ١٠٧٩ : ١٠٨٠ : ١٠٨١ : ١٠٨٢ : ١٠٨٣ : ١٠٨٤ : ١٠٨٥ : ١٠٨٦ : ١٠٨٧ : ١٠٨٨ : ١٠٨٩ : ١٠٩٠ : ١٠٩١ : ١٠٩٢ : ١٠٩٣ : ١٠٩٤ : ١٠٩٥ : ١٠٩٦ : ١٠٩٧ : ١٠٩٨ : ١٠٩٩ : ١١٠٠ : ١١٠١ : ١١٠٢ : ١١٠٣ : ١١٠٤ : ١١٠٥ : ١١٠٦ : ١١٠٧ : ١١٠٨ : ١١٠٩ : ١١١٠ : ١١١١ : ١١١٢ : ١١١٣ : ١١١٤ : ١١١٥ : ١١١٦ : ١١١٧ : ١١١٨ : ١١١٩ : ١١٢٠ : ١١٢١ : ١١٢٢ : ١١٢٣ : ١١٢٤ : ١١٢٥ : ١١٢٦ : ١١٢٧ : ١١٢٨ : ١١٢٩ : ١١٣٠ : ١١٣١ : ١١٣٢ : ١١٣٣ : ١١٣٤ : ١١٣٥ : ١١٣٦ : ١١٣٧ : ١١٣٨ : ١١٣٩ : ١١٤٠ : ١١٤١ : ١١٤٢ : ١١٤٣ : ١١٤٤ : ١١٤٥ : ١١٤٦ : ١١٤٧ : ١١٤٨ : ١١٤٩ : ١١٥٠ : ١١٥١ : ١١٥٢ : ١١٥٣ : ١١٥٤ : ١١٥٥ : ١١٥٦ : ١١٥٧ : ١١٥٨ : ١١٥٩ : ١١٦٠ : ١١٦١ : ١١٦٢ : ١١٦٣ : ١١٦٤ : ١١٦٥ : ١١٦٦ : ١١٦٧ : ١١٦٨ : ١١٦٩ : ١١٧٠ : ١١٧١ : ١١٧٢ : ١١٧٣ : ١١٧٤ : ١١٧٥ : ١١٧٦ : ١١٧٧ : ١١٧٨ : ١١٧٩ : ١١٨٠ : ١١٨١ : ١١٨٢ : ١١٨٣ : ١١٨٤ : ١١٨٥ : ١١٨٦ : ١١٨٧ : ١١٨٨ : ١١٨٩ : ١١٩٠ : ١١٩١ : ١١٩٢ : ١١٩٣ : ١١٩٤ : ١١٩٥ : ١١٩٦ : ١١٩٧ : ١١٩٨ : ١١٩٩ : ١٢٠٠ : ١٢٠١ : ١٢٠٢ : ١٢٠٣ : ١٢٠٤ : ١٢٠٥ : ١٢٠٦ : ١٢٠٧ : ١٢٠٨ : ١٢٠٩ : ١٢١٠ : ١٢١١ : ١٢١٢ : ١٢١٣ : ١٢١٤ : ١٢١٥ : ١٢١٦ : ١٢١٧ : ١٢١٨ : ١٢١٩ : ١٢٢٠ : ١٢٢١ : ١٢٢٢ : ١٢٢٣ : ١٢٢٤ : ١٢٢٥ : ١٢٢٦ : ١٢٢٧ : ١٢٢٨ : ١٢٢٩ : ١٢٣٠ : ١٢٣١ : ١٢٣٢ : ١٢٣٣ : ١٢٣٤ : ١٢٣٥ : ١٢٣٦ : ١٢٣٧ : ١٢٣٨ : ١٢٣٩ : ١٢٤٠ : ١٢٤١ : ١٢٤٢ : ١٢٤٣ : ١٢٤٤ : ١٢٤٥ : ١٢٤٦ : ١٢٤٧ : ١٢٤٨ : ١٢٤٩ : ١٢٥٠ : ١٢٥١ : ١٢٥٢ : ١٢٥٣ : ١٢٥٤ : ١٢٥٥ : ١٢٥٦ : ١٢٥٧ : ١٢٥٨ : ١٢٥٩ : ١٢٦٠ : ١٢٦١ : ١٢٦٢ : ١٢٦٣ : ١٢٦٤ : ١٢٦٥ : ١٢٦٦ : ١٢٦٧ : ١٢٦٨ : ١٢٦٩ : ١٢٧٠ : ١٢٧١ : ١٢٧٢ : ١٢٧٣ : ١٢٧٤ : ١٢٧٥ : ١٢٧٦ : ١٢٧٧ : ١٢٧٨ : ١٢٧٩ : ١٢٨٠ : ١٢٨١ : ١٢٨٢ : ١٢٨٣ : ١٢٨٤ : ١٢٨٥ : ١٢٨٦ : ١٢٨٧ : ١٢٨٨ : ١٢٨٩ : ١٢٩٠ : ١٢٩١ : ١٢٩٢ : ١٢٩٣ : ١٢٩٤ : ١٢٩٥ : ١٢٩٦ : ١٢٩٧ : ١٢٩٨ : ١٢٩٩ : ١٣٠٠ : ١٣٠١ : ١٣٠٢ : ١٣٠٣ : ١٣٠٤ : ١٣٠٥ : ١٣٠٦ : ١٣٠٧ : ١٣٠٨ : ١٣٠٩ : ١٣١٠ : ١٣١١ : ١٣١٢ : ١٣١٣ : ١٣١٤ : ١٣١٥ : ١٣١٦ : ١٣١٧ : ١٣١٨ : ١٣١٩ : ١٣٢٠ : ١٣٢١ : ١٣٢٢ : ١٣٢٣ : ١٣٢٤ : ١٣٢٥ : ١٣٢٦ : ١٣٢٧ : ١٣٢٨ : ١٣٢٩ : ١٣٣٠ : ١٣٣١ : ١٣٣٢ : ١٣٣٣ : ١٣٣٤ : ١٣٣٥ : ١٣٣٦ : ١٣٣٧ : ١٣٣٨ : ١٣٣٩ : ١٣٤٠ : ١٣٤١ : ١٣٤٢ : ١٣٤٣ : ١٣٤٤ : ١٣٤٥ : ١٣٤٦ : ١٣٤٧ : ١٣٤٨ : ١٣٤٩ : ١٣٥٠ : ١٣٥١ : ١٣٥٢ : ١٣٥٣ : ١٣٥٤ : ١٣٥٥ : ١٣٥٦ : ١٣٥٧ : ١٣٥٨ : ١٣٥٩ : ١٣٦٠ : ١٣٦١ : ١٣٦٢ : ١٣٦٣ : ١٣٦٤ : ١٣٦٥ : ١٣٦٦ : ١٣٦٧ : ١٣٦٨ : ١٣٦٩ : ١٣٧٠ : ١٣٧١ : ١٣٧٢ : ١٣٧٣ : ١٣٧٤ : ١٣٧٥ : ١٣٧٦ : ١٣٧٧ : ١٣٧٨ : ١٣٧٩ : ١٣٨٠ : ١٣٨١ : ١٣٨٢ : ١٣٨٣ : ١٣٨٤ : ١٣٨٥ : ١٣٨٦ : ١٣٨٧ : ١٣٨٨ : ١٣٨٩ : ١٣٩٠ : ١٣٩١ : ١٣٩٢ : ١٣٩٣ : ١٣٩٤ : ١٣٩٥ : ١٣٩٦ : ١٣٩٧ : ١٣٩٨ : ١٣٩٩ : ١٤٠٠ : ١٤٠١ : ١٤٠٢ : ١٤٠٣ : ١٤٠٤ : ١٤٠٥ : ١٤٠٦ : ١٤٠٧ : ١٤٠٨ : ١٤٠٩ : ١٤١٠ : ١٤١١ : ١٤١٢ : ١٤١٣ : ١٤١٤ : ١٤١٥ : ١٤١٦ : ١٤١٧ : ١٤١٨ : ١٤١٩ : ١٤٢٠ : ١٤٢١ : ١٤٢٢ : ١٤٢٣ : ١٤٢٤ : ١٤٢٥ : ١٤٢٦ : ١٤٢٧ : ١٤٢٨ : ١٤٢٩ : ١٤٣٠ : ١٤٣١ : ١٤٣٢ : ١٤٣٣ : ١٤٣٤ : ١٤٣٥ : ١٤٣٦ : ١٤٣٧ : ١٤٣٨ : ١٤٣٩ : ١٤٤٠ : ١٤٤١ : ١٤٤٢ : ١٤٤٣ : ١٤٤٤ : ١٤٤٥ : ١٤٤٦ : ١٤٤٧ : ١٤٤٨ : ١٤٤٩ : ١٤٥٠ : ١٤٥١ : ١٤٥٢ : ١٤٥٣ : ١٤٥٤ : ١٤٥٥ : ١٤٥٦ : ١٤٥٧ : ١٤٥٨ : ١٤٥٩ :

... إلى تطورها وفعاليتها صوف تسمى لنا القصيدة مفاتيح الدخول في عالمها .

إن دارسى اللغة العربية يجب ألا يتخفوا عن أى مسيل لغوى يعين على معرفه كيف يقول الشاعر ما يقول^{٣٢} . وإني لأعتقد أن على المستعدين للبحر وعلم اللغة أن يسهموا بنصيب كبير في هذا المجال ، وأن يتعاونوا تعاوناً فعالاً مع نقاد الشعر المخلصين للفن الشعري وحده ، فيقدموا لهم إحصاءات واضحة في هذا الصدد عن استخدام الجوانب السابقة في قصائد بعضها ، أو دواوين خاصة ، فيتمكّنوا من أداء مهمتهم الأولى على الوجه الأمثل .

وأخيراً .. أعتقد كما يعتقد غيرى أن الكلام المفترى قد يكون سهلاً ميسوراً لأن محال القول فيه مطلق ، ولكن الحدث الذى لا يحظى هو التحريف والممارسة ، وقد حاولت قبل أن أكتب ما كتبت أن أطلق هذه الدعوة ، التى أؤمن بها وتستوى على ، على قصيدة من مختارات الشعر العربى^(٣٣) . وقد لا تكون التجربة الأولى وافية تماماً ، ولكنها أثبتت لى أن أرحو ذلك أنها ممكنة التحقيق .

(٣٢) . هي قصيدة ثعلبة بن صعير الحميرى . . هي القصيدة الرابعة . . من القصائد .
ومعظمها :

هل عد حيرة من بنات صافى ذى حاجة خنوج أو باكى

وقد نشرت هذه الدراسة بمجلة « الشعر » القاهرية عدد يناير سنة ١٩٨٣ م وهي موجودة في المجلد

الثانى من هذا الكتاب .

الفصل الثاني

التحليل النصّي للقصيدة
(قصائد قديمة)

العلاقات الرأسية والأفقية في القصيدة

(قصيدة ثعلبة بن صعير)

- ١ -

قال ثعلبة بن صعير المازني :

- ١ - هَلْ عِنْدَ عَمْرَةٍ مِنْ بَنَاتِ مُسَافِرٍ
- ٢ - سَعِمَ الإِقَامَةَ بَعْدَ طُولِ ثَوَائِهِ
- ٣ - لِعِدَاتِ ذِي أَرْبٍ وَلَا لِمَوَاعِدِ
- ٤ - وَعَدْتِكَ ثَمْتُ أَحْلَفْتُ مَوْعُودَهَا
- ٥ - وَأَرَى الْعَوَانِي لَا يَدُومُ وَصَالُهَا
- ٦ - وَإِذَا خَلِيلُكَ لَمْ يَدَمْ لَكَ وَصْلُهُ
- ٧ - وَجَنَاءَ مُجَفَّرَةِ الضُّلُوعِ رَجِيلُهُ
- ٨ - تُضْجِي إِذَا دَقَّ الْمَطِيُّ كَأَنهَا
- ٩ - وَكَأَنَّ عَيْنَيْهَا وَفَضْلَ فِتَانِهَا
- ١٠ - يَبْرِي لِرَائِحَةِ يُسَاقِطُ رِيَشَهَا
- ١١ - فَتَذَكَّرْتُ ثَقْلًا رَثِيدًا بَعْدَمَا
- ١٢ - طَرَفْتُ مَرَاوِدَهَا وَغَرَّدَ سَقَمُهَا
- ١٣ - فَتَرَوُّحًا أَصْلًا بِشَدِّ مُهْذَبِ
- ١٤ - فَبَشَّتْ عَلَيْهِ مَعَ الظَّلَامِ بَحَاءُهَا
- ١٥ - أَسْمَى مَا يُدْرِيكَ أَنَّ رَبَّ فِتْيَةٍ
- ١٦ - حَسَنَى الْفُكَاهَةِ لَا تُدْمُ لِحَامُهُمْ
- ١٧ - بَاكَرْتُهُمْ بِسِبْيَاءِ جَوْنِ ذَارِعِ

(٥) نشر هذا البحث بمجلة الشعر ، يناير ١٩٨٣ م .

- ١٨ - فقصرت يومهم برثة شارب
 ١٩ - حتى تولى يومهم وتروخوا
 ٢٠ - ومغيرة سؤم الجراد وزعتها
 ٢١ - تنقي كجلمود القذاف ونثرة
 ٢٢ - ولثرت واضيحة الجبين غريرة
 ٢٣ - قد بث العيها وأقصر همها
 ٢٤ - ولثرت حصن حاهدين دوى شذا
 ٢٥ - لدا ، ظارثهم عنى ما ساءهم
 ٢٦ - بمقالة من حازم ذى مرة
- وَسَمَاعٌ مُدْجِنَةٌ وَخَذَوَى جَارِبٍ
 لَا يَنْشُونَ إِلَى مَقَالِ الرَّاحِرِ
 قَبْلَ الصَّبَاحِ بِشَيْئَانِ ضَامِرِ
 ثَقِيفٌ وَعَرَاصِ الْمَهْزَةِ غَاتِرِ
 مِثْلُ الْمَهَاةِ تَرَوْقُ غَيْنَ النَّاطِرِ
 حَتَّى بَدَا وَضَحُ الصَّبَاحِ الْحَاشِرِ
 تَقْدَى صُدُورُهُمْ بِهَتْرِ هَاتِرِ
 وَخَسَنَاتُ بَاطِلُهُمْ بِحَقِّ ظَاهِرِ
 يَدَا الْعَدُوِّ رَيْبُهُ لِلزَّائِرِ^(١)

-٢-

يتنظم القصيدة الجيدة نوعان من العلاقات النحوية ، النوع الأول منهما هو ما أسميه بالعلاقات الأفقية ، وأعنى بها ترابط الجملة الواحدة في داخلها بواسطة العلاقات النحوية المعروفة على مستوى الجملة من الابتدائية والخبرية أو الفعلية والفاعلية ، وما يلحق بكل منها من متعلقات وتوابع وما يتسلط عليها من معانى الاستفهام والنفي والتوكيد والعطف وغير ذلك من معانى الأدوات المتعددة وما يكتنف ذلك من التعريف والتنكير والتقديم والتأخير .

والنوع الثانى هو ما أسميه العلاقات الرأسية وأعنى بها تماسك القصيدة كلها في إطار واحد محكوم بعلاقات نحوية سياقية توثق من عرى الترابط بين الجمل

(١) هذه هي القصيدة الرائعة والعشرون من المصليات ، وهي ثعلبة بن صغير بن حزامي المازني وهو شاعر جاهلي قديم ، قال عنه الأصمعي : « وهو أكثر من حديث » وقال عن هذه القصيدة : « لو قال ثعلبة بن صغير المازني من قصيدته حسنا كان فحلا » . انظر المصليات تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر . عند اسلام هارون ص ١٢٨ وما بعدها وشرح اختيارات المفصل للحطيط التبريزي ٦١٢/٢ وما بعدها تحقيق د نحر الدين فداوة ، وعليهما اعتمدت في شرح كثير من المفردات .

بعضها والبعض الآخر مضافاً إليها الإشارات المتشابهة في الجمل ، أو الوظائف النحوية المتكررة بينها ، أو الرموز اللغوية التي تتردد بين جملة وأخرى ، سواء أكانت هذه الرموز ممثلة في كلمة بعينها ، أو صيغة خاصة أو حالة معينة تلبس هذه الجمل وتشيع في جوها ، أو يحدث بينها تحالف يذكر بعضه بنقيضه الموجود في جملة سابقة أو لاحقة^(٢) .

وبدهى أن هذين النوعين من العلاقات النحوية يكونان معاً سدى نسيج القصيدة ولحمته بحيث يؤدي الفصل بينهما إلى تمزيق نسيج القصيدة وتشعيت أجزائها ، لكن تظل محاولات الكشف عنهما في أناة وتلطف مشروعة ومشروعية العمل الشعري نفسه .

والصيغ النحوية - مهما تعددت - محدودة يمكن حصرها ، ولكن تفسيرات الشعر متنوعة وغير محدودة ولا يمكن حصرها ، ولذلك لا يمكن الربط بين الصيغة النحوية المحددة والمعنى الشعري المعين بحيث يقال - مثلاً - : إذا وردت الجملة في الشعر على هذه الصيغة النحوية المعينة تؤدي إلى معنى كذا ؛ ولذلك أرى أن هناك فرقاً بين الصيغ النحوية والمعاني النحوية ، فالصيغ النحوية ثابتة أما المعاني النحوية ، على الوحه الذي أود الكشف عنه ، فإنها تتوقف على أنواع السياق التي تكتنفها ، وكل معنى نحوي ذي دلالة خاصة ترتبط دلالاته الخاصة هذه بالموقف الذي يرد فيه ، ومن هنا لا يمكن حصر هذه المعاني النحوية ، أو تجميدها في أطر محددة . والصيغة النحوية الثابتة تصبح داخل العمل الشعري ذات معانٍ نحوية متعددة وتنوع بتنوع الإبداع ، وهذا يقودنا إلى أن المفردات التي تشغل الوظائف النحوية في الصيغ النحوية المعينة لها دورها في تحديد هذه المعاني النحوية التي تتجدد مع تجدد العمل الشعري ، فوظيفة الفاعلية مثلاً ثابتة في النظام النحوي ، ولكن دلالة الفاعلية ، بوصفها معنى نحوياً ، لا يتوقف على كون الاسم فاعلاً فحسب ، بل يتوقف هذا المعنى على نوع الكلمة التي

(٢) انظر الفصل الأول من هذا الكتاب .

تشغل هذه الوظيفة وصيغتها ومعناها والمعنى والسياق الذى ترد فيه والموقف الذى يكتنفها ، وعلاقتها بالفعل الذى أسندت إليه وصيغة هذا الفعل ومعناه المعنى والسياق وهل هو متعدد أو لازم وعلاقته بكل ما يتعلق به ، ووضع هذه الجملة من السياق العام للقصيدة ، وما تحمله من إشارات ودلالات تتكرر وترد أو تتردد في غيرها من الجمل ومعاني الأدوات التى تدخل عليها أو تربط غيرها بها وتربطها بغيرها إلى آخر هذا النسيج المحكم المتشابه أو هذا البناء المتلاحم .

ومن هنا يمكن القول بأن المعاني الحوية - بهذا المفهوم - ليست معاني حاملة ثابتة ، فإن هذا الجمود لا يكون إلا عند نزع هذه الجمل من سياقها ، وإغفال هذه الدلالات التى تلبسها وتشكل بها ساء القصيدة .

- ٣ -

والقصيدة التى أود أن أعرضها في إطار هذا الفهم يقوم بناؤها من حيث المستوى الأفقى على عدد محدود من الحمل ، مع مراعاة أن الجملة ، بطبيعة الحال ، تعني كل ما يتعلق بها ؛ فهي تبدأ بحملة تستغرق ثلاثة أبيات في مفتتح القصيدة ، تجدها حملة أخرى شرطية مبتورة في نهاية الأبيات الثلاثة ، تلها جملتان فعليتان قصيرتان في بيت واحد ، وجملة ثالثة يحتويها بيت واحد كذلك ، والحمل هنا تطول أو تقصر وفقاً للمس الشعري الخاص بكل جملة ، وسوف نرى أن الحمل القصيرة في هذا الموضع من القصيدة تلبسها حالة انفعالية متوترة تتواءم مع النمو الشعري للقصيدة ، ثم تسلم هذه الحالة إلى حالة أخرى تمثل ذروة القصيدة من حيث البناء الشعري والنحوي معاً ، وهي التطهير بالخيار الفنى ، ولذلك تتعقد الحملة وتتشابك وتطول فتحتوي هذه الجملة المصورة تسعة أبيات من القصيدة ، من البيت السادس حتى آخر البيت الرابع عشر ، بعد هذه الذروة يحدث نوع من الانصراف والتطهير ؛ فتأخذ القصيدة في أبياتها الباقية مساراً متوارساً قرب إلى روح الفروسية واستعراض القوة الغاربة ، وتوارى مع هذه الحدة

صيدة الجمل فتشابه من حيث التركيب ، وتماثل في البدء والنهاية ، ويكون هذا القسم أربع جمل ، تقع الأولى منها في خمسة أبيات ، والثانية والثالثة كل منهما في بيتين ، والأخيرة في ثلاثة أبيات .

ومن حيث المستوى الراسي نجد أن هذه القصيدة مكونة من قسمين ، الأول مهما يتناسك بعضه مع البعض الآخر عن طريق التداعي الانفعالي بين حملة الافتتاحية والجمل الثلاث القصيرة التالية لها ؛ وهما تسقط الروابط اللفظية المباشرة اكتفاء بأن مواد المفردات بطلالها تتكرر بين الأبيات ، ويلاحظ ذلك في علاقة البيت الرابع بما قبله (عدات ، مواعد ، حلف - وعدتك ، موعودها ، أخملت) وهو البيت الوحيد الذي يخلو صدره من أداة لفظية رابطة بين الجمل . وأما ما سوى ذلك فإن الحمل فيه - رغم ترابط معانيها وتساوقها - يرتبط بعضها عن صريق الأدوات اللفظية أيضاً ، ويتهى هذا القسم بهاية البيت الرابع عشر من القصيدة .

وأما القسم الثاني من القصيدة فإن ترابطه الراسي يتم عن طريق الأدوات . والتشابه في التركيب النحوي فيه قوي لدرجة يمكن معها القول بأن هذا القسم كله حملة واحدة ، وهذا القسم يبدأ من البيت الخامس عشر « أُسْمِيْ ما يدريك .. » ، وكل جملة فيه تبدأ بالحرف (رب) يليها اسم يبعث بعدة نعوت ثم يغبر عن هذا الاسم بجملة فعلية فعلها ماض . وقد عطفت هذه الجمل بعضها على بعض بحيث تسلط عليها جميعاً (أن) الخففة من الثقيلة ، فضلاً عما في هذا القسم من إشارات متشابهة ظلت تنمو وتتحدد حتى اكتملت وكوت معنى خاصاً بالقصيدة ارتد على القصيدة كلها .

وكلا القسمين بدأ بذكر اسم امرأة ، وصيغة استفهام ، في الأول (هل عند عمرة) وفي الثاني (أُسْمِيْ ما يدريك ..)

بعد هذه الملاحظات العامة آخذ في التفصيل فأناول هذا البناء جملة جملة :

هل عند عمرة من بتات مسافر ذي حاجة متروح أو 'باكر' (٣)
سئم الإقامة بعد طول ثوائه وقضى ليلته ، فليس باطر (٤)
لعدات ذي أرب ولا لمواعد خلف ولو حلفت بأسحهم مائر (٥)

تفتح القصيدة بهذه الحملة الاسمية التي تطول حتى تأتي على ما يقرب من نهاية البيت الثالث ، وتناوشها في الشطر الثاني من البيت الثالث حملة شرطية حذف حوايها ، لأن هذا الجواب مقصم في داخل الحملة الاسمية السابقة ، ويتسلط على الحملة الاسمية حروف الاستفهام (هل) حيث يقرص على قراءة هذه الأبيات تعيماً معيناً ، وإن كانت نعمة الحملة الشرطية في آخر البيت الثالث تختلف بطبيعة الحال عن نعمة الجملة الأولى .

وتندو الحملة الاسمية سيطرة ، ولكن طولها يأتي من تعدد نعت ما أصيف إليه المبتدأ ، وترد هذه الجملة على خلاف الترتيب الأصلي فيتقدم الخبر (عدد عمرة) ويتأخر المبتدأ . وما عدا عمرة في هذه الجملة يأتي مكرراً ، وبالمضي في قراءة القصيدة ندرك أن اسم (عمرة) قد يكون مستعاراً ، وقد لا يكون هو الاسم الحقيقي الذي يتوجه إليه الشاعر بالسؤال .

ومن خلال هذا التركيب يرى أن الشاعر أثر ألا يتوجه إلى عمرة بالخطاب ، وتحدث عنها كمن يوجه الحديث إلى شخص آخر ، وقد أدخل حرف الجر الزائد (من) على المبتدأ ، وهذا الحرف بدخوله على المبتدأ الكثرة المصافة إلى (مسافر) الكثرة يفيد توكيد العموم المفهوم من وقوع الكثرة بعد الاستفهام .

(٣) التاء : التاء والفتح والخاء : الخاء ، يتردده مسافر متروح من المروح وهو من لدن . واز الشمس إلى الليل .

(٤) سئم : من السأمة وهي الإعياء والملل . الثواء : الإقامة . الليالة : الحاجة . الباطر : المنظر

(٥) الأرب : بكسر الهمزة وفتحها مع سكون الراء . داه : داهي داهي . داهن : داهن . لعل : لعل . سئم : سئم . صمها : صمها . نوح : نوح . أسح : أسح . داه : داه . يعني انه استفق

وإن كان المعنى الأساسي هذا الحرف (من) وهو ابتداء العاية يكمن أيضاً مع هذا المعنى الإضافي الطارئ . وفي هذا رضا بأقل قدر من هذا الراد مما يتبدأ معه أن يقال إنه بتات مسافر . وتتركز أجزاء التركيب التالية في وصف (مسافر) فندرك من هذا أن الاهتمام موجه إلى هذا المسافر نفسه . وأن تقديم عمرة لم يكن من أجل الاهتمام بها . بل من أجل أن ينصرف الوصف كله إلى هذا المسافر الراحل عنها .

وقد وصف (مسافر) بعدة صفات بعضها مفرد وبعضها جملة . وأولى هذه الصفات هي (ذي حاجة) ، وتكثير كلمة حاجة . وعدم تخصيصها بوسع من نطاق مدلولها ؛ فقد تكون حاجة عند عمرة لم تقضها ، وقد تكون حاجة دافعة إلى الرحلة والسفر ، وتتابع العوت بعد ذلك لكلمة (مسافر) واقعة تحت دائرة الاستفهام فتخرجه عن أن يكون استفهاماً حقيقياً . وتلونه بالتهكم المليء بالسخرية والمرارة والأسى واللوعة في وقت واحد ، فقد أزمع الارتحال عنها ومع ذلك يسأل أن تزوده بما يعنيه على هذه الرحلة ، وليس يعني في شيء أن يحدد وقت هذه الرحلة فهو (متروح أو باكر) ؛ فمن الرحلة غامض غموض الحاجة التي لم يفصح عنها ، وهنا قام حرف العطف (أو) بدوره في التشكيك والإهام ، ولعل هذا يوحي بأن الرحلة نفسها ليست مرغوباً فيها لذاتها ، ولعلها ضرب من التهديد بعد أن نفدت جميع وسائله في طلب الوصال وباءت محاولاته بالخيبة ولم يبق إلا مواعيد خلفاً بعد أن أقام انتظاراً لتحقيق هذه الغاية حتى « سئم الإقامة » ورجا حتى كاد حبل الرجاء ينقطع ، وهنا يأتي النعت بالحملة الفعلية ويعطف عليها جملة أخرى يرتب عليها حمدة ثالثة وتزايد نبرة الغضب فقد « سئم الإقامة بعد طول ثوائه . وقضى لبائته . فليس بناظر لعدات ذي أرب ولا لمواعيد خلف » فلم يبق إلا أن يهدد بالرحيل فلعله بذلك يلين قلب عمرة العصي ويعطفها إليه .

ووصف المسافر بالتروح أو البكور قد يجعل التشكيك منصرفاً إلى السمر نفسه فليس سفرًا يقال مع صاحبه إنه متروح أو باكر ، ولكنه قد يكون سفرًا من نوع خاص ، فقد يكون مسافرًا داخل نفسه مرتحلًا عن عمرة بقية بعد أن قطعت شمسها أو اصر الرجاء . ومع أنه يصرح بأنه « سئم الإقامة » إلا أنه لا يزال

يرحو ، ويفهم القارئ هذا الرجاء من خلال التركيب الدال على السأم نفسه ، وعلى الأخص من الظرف « بعد طول ثوائه » المتعلق بالفعل « سئم » إن ذلك أشبه بالإعلان عن طول الانتظار فحسب ، فقد طال الثواء طلباً لغاية معينة لم تتحقق فلماذا الثورة الآن ؟ .. ولكنه نافر ضجر ملول - كما يسجل ذلك على نفسه - والسأم لا يعني الانصراف عن الحاجة بقدر ما يعني استعجال قضائها ، ولكن مثل هذه الحاجات مما لا يقضي في سهولة ويسر ، بل تحتاج إلى أناة وصبر ومعالجة . وليس صحيحاً أنه « قصي لبائته » - والفعل « قصي » هنا بمعنى قطع . وسوف يأتي بعد ذلك قوله : « وإذا خليلك لم يدم لك وصله فاقطع لبائته » ، لأنه رتب على ذلك أنه « ليس بناظر لعدات ذي أرب ولا لمواعد خلف » . ومن تركيب هذه العبارة نفسها يدرك القارئ أنه أحرص على إرضاء عمرة أكثر من حرصه على إغضاها ، وأنه ليس جاداً تماماً فيما وصف به نفسه من أنه سئم الإقامة وقضى لبائته ، فظاهر هذه العبارة كأنه حديث عن غير عمرة إذ أتى به (ذي أرب) المضاف إليها (لعدات) نكرة لمذكر (ذي) وكأنه يبعد بهذه الصفة عن جنسها كله ، وكان التركيب المباشر يقتضي أن يقول « دات أرب » ، وقد نكر « لمواعد خلف » ونون « مواعد » مع استحقاقها المفع من الصرف إغلاً في التذكير ، مع أنه أكد نفي خبر ليس بالباء الزائدة وكرر النفي به (لا) بعد واو العطف . صحيح أن أسلوب التعريض قد يكون أوجع من التصريح ولكن مع مثل هذا الأسلوب يستطيع من يتوجه إليه الحديث أن ينصرف عنه مادام ليس فيه دليل على أنه المعنى بذلك ، ولعل الشاعر آثر أسلوب التعريض هذا استمراراً للإعراض الذي دفعه إلى عدم مواجهة عمرة بالسؤال على طريق الخطاب ، ومهما يكن من أمر فإن هذا أقرب إلى الحديث إلى النفس منه إلى شيء آخر .

وفي هذا السياق تأتي الجملة الشرطية التي حذف جوابها « ولو حلفت بأسحم مائر » فيكون هذا التشدد ضرباً من الاسترضاء الخفي والعتب الغاضب معاً ، وبرغم أن الجملة الوصفية في البيت الثاني « سئم الإقامة بعد طول ثوائه .. » لا تكشف بطريقة تركيبها عن نوع الإقامة ولا مكانها ، ولا عن نوع الببنة التي

قضاها ، ولا عمن هو صاحب الدهاء والحل (دي أرب) وصاحب المواعد
 خلفه ؛ فإن حذف جواب الشرط بتسلطه على بعض هذه الصفات هو الذي
 يكشف عن تعلق كل هذا بعمره ؛ وذلك أن الفعل (حلفت) قد أسد إليه
 الضمير المستتر ، وقد لحقته تاء التأنيث فدأ تأنيث الفعل واستتار الضمير على أن
 نفاعل يعود على عمرة وهي الاسم المؤنث الوحيد الذي يمكن إسناد الحلف إلى
 ضميره ، ومن هنا تماسكت جملة الشرط - مع استئافها - تماسكاً قوياً مع
 الجملة الاسمية التي افتتحت بها القصيدة .

وقد اشتملت هذه الافتتاحية بمفرداتها على الجو الذي سيطر على كل أحزاء
 القصيدة ، وكثير من كلماتها تردد صده في بعض أبيات القصيدة ، فأقام بين
 أحرائها صلات حميمة ترابطت وتجاوبت تجاوب الصدى مع الصوت ، والتروح
 والكور واللبانة والعداء الخفيفة والأسحج المائر ، قد حاوبتها حالات ماثلة أو
 مخالفة في كثير من أبيات القصيدة .

وقد بدأت أبيات الافتتاحية بداية هادئة جاءت مع الاستفهام والبعوث
 المفردة « دي حاحة » ، « متروح » ، « باكر » ، ثم جاء البعث الجملة فأخذت
 نبرة الهدوء والاستعطاف تتحول إلى نبرة غاصية تعقدت وتركت حتى انتهت
 بالحمية الشرصية الانفعالية التي ذكر فيها الحلف والدم والأسود الموار .

ولقد استولت مادة الوعد على البيت الثالث من أبيات الافتتاحية والبيت
 الذي يليه فتكررت أربع مرات بالتصریح وخامسة بالتلميح ، منها اثنتان بصيغة
 الجمع . الأولى بجمع المؤنث وهي « عدات ذي أرب » والثانية بصيغة جمع
 التكسير « مواعد خلف » فاستوفى بذلك ما يمكن أن يجمع عليه الوعد ، أما الثالثة
 فهي بصيغة الفعل الماضي « وعدت » والرابعة بصيغة اسم المفعول المصاف إليه
 ضمير الغائبة « موعودها » والمرة الخامسة بالتلميح « ولعل ما منعك » وفي هد
 إشارة إلى تكرار الوعد وتكرار الحلف وهو ما يدفع إلى التشكي مما نال منه .

تأتي بعد ذلك جملتان قصيرتان يتوجه فيهما بالخطاب إلى نفسه :
وعدتكَ ثمت أحلفت موعودها ولعل ما منعك ليس بضائر^(٦)

وتظل عمرة الفاعل - بعيدة يتناولها بضمير الغائبة المستتر ، ولقد تحدت ها « لمواعد خلف » فقد أن كانت في البيت السابق عامة ، زاد انفعاله فسبب الوعد المخلف إليها ، وبرغم استقلال هذا البيت من حيث الصياغة النحوية نحوه مرتبطاً بالبيت السابق عليه سياقياً ، ولقد توجه إلى نفسه بالخطاب الهادىء الحزين « وعدتكَ ... ما منعك » وهذا ضرب من الارتداد للنفس والرجوع للذات واجترار الماضي . واستخدام « لعل » ، وتأکید نفي خبرها بليس والباء الزائدة في خبرها ، وإطلاق نفي الضمير صرث من تعزية النفس ، فقد تركنا التركيب بصورته نفهم منه أنه يمكن أن يكون موعودها هذا حيناً يسيراً لن يصيرها في شيء ، ومع ذلك أخلفته ولم تف به وتركته رهين الطون والحسرة ، أو أن نفهم أيضاً أنه متحلد لا يأبه لهذا الإحلاف ولا يتأثر به ويطمع ألا يضيره في شيء . وإطلاق نفي الضمير يكافئه إطلاق الوعد أيضاً ، فالفعل وعد يتعدى لمفعوله الثاني إما بنفسه ، وإما بحرف الجر ، وقد جرى به هنا مطلقاً ، فلم نعرف على وجه التحديد ما وعدت به ، ولا كيف وعدت به هل بالكلام أو بالإغراء والاستدراج أو بغير هذا وذاك ، كما أن صيغة « موعودها » - وهي اسم مفعول - تأتي في هذا السياق مطلقة كذلك ، قد تقع على ما وعدت به ، أو على من وعدته ، وقد تقع عليهما معاً ، فإذا وقعت على ما وعدت به فهذا مما لا يجوز في قوانين الأخلاق ، وإذا وقعت على من وعدته فهذا إهمال لا يسوغ في شرع المتحايين ، وهذا كله آت من تسلط الفعل (أحلفت) على صيغة المفعول الصرفية وجعلها مفعولاً به نحويًا ، ووقوع الوعد ووقوع الإحلاف له والمعاطلة والترقب بين اليأس والرحاء كل ذلك يحتاج إلى حرف العطف (ثمت) ليعطي

(٦) (ثمت) هي ثم دخلت عليها ثاء ، قال الخطيب التبريزي « دخلت التاء للتأنيث للقصة . حال » وعن (لعل) قال لعل حرف يدخل للمقاربة وهي في الحروف ك (عسى) و (كاد) في (لعل) شرح احتسابات لفصل ٦١٥٢

ترحيًا وإمهالًا وإهمالًا أيضًا بين الفعلين « وعدتكَ وأحلفت » وتتحاول في الوقت نفسه مع « سئم الإقامة بعد طول ثوائه » .

يبقى بعد ذلك أن هذا البيت صيغ شطره الأول بصورة الخبر المثنى فحده، لذلك تقريريا مباشرًا موحزًا، ولكنه مع ذلك مشحون متفجر بالألم والحسرة والإحساس بالخيبة والإحباط. وقد أثر التعبير بالماضي « وعدتُ » أحسنت مما يكشف عن رحائه في المستقبل، أو الشعور بإدبار الحالة برمتها .

وصيغ الشطر الثاني بصورة إيشائية إذ تسلط على الحملة حرف الرجاء والخشية والمقاربة (لعل) فحالته إذن متأرجحة بين الألم واليأس، والأمل والرحاء، ولذلك يكمن في هذا البيت الوجيز مأساة الشاعر وروح القصيدة كلها إذ تتابع الأبيات التالية رد فعل للإحساس الكامل في هذا البيت، فليجأ أحيانًا إلى تعميم الحكم، وأحيانًا إلى التخيل والهروب إلى التصور الذي يحقق من خلاله ما لم يحققه في الواقع بعد أن يقع نفسه برأي انفعالي يجعل منه مدعاة لهذا الهروب، ويتمثل هذا الرأي الانفعالي في قوله :

وأرى الغواني لا يدوم وصالها أبدًا على عُسر ولا لُيسر^(٧)

وهذا البيت كله حملة واحدة، بدأت بالفعل (أرى) المسبوق بالواو التي للاستئناف وكأنه يستأنف بعد حديثه السابق إلى نفسه فيخلص إلى رأي يرتقيه من التجربة التي عانى منها، والفعل (أرى) مضارع، وكونه بصيغة المضارع في هذا السياق يكشف عن دلالة حفية، فما يراه هنا حادث متحدد قد يقبل معاودة النظر، وليس أمرًا قد فرغ منه وانتهى فيه إلى قرار ثابت، فهذا المعنى آت من مضارعية (أرى) ومن وقوع مفعوله الثاني جملة مضارعية منفية - (لا) وهي تخص المضارع للاستقبال، ومن جهة أخرى يستخدم هذا الفعل بمعنى (أعلم) . ولكنه مع دلالاته على العلم لا بد أن يكون لمادته المصوغة من الرؤية نصيب، وإذن يصبح معناه هنا العلم القائم على أساس من المشاهدة وليس العلم

(٧) العواني : النساء اللواتي غبن بحملهن عن الحلي ، العسر : المعسرة . والميسر : الفاعل من

التيسير .

المنفي على إخبار من الآخرين مثلاً ، والشاعر قد رأى بنفسه ما كان من أمره مع
عمرة حيث العادات المخلفة والمراوغة والدهاء والبخل بالوصال ، وقد كانت نفسه
ممتلئة بها حتى حجت عن عينيه رؤية غيرها ، ولذلك رأى فيها كل النساء ، ومن
هنا كان الخروج إلى صيغة تعميم الحكم فجاء بكلمة « الغواني » جمع تكسير ، مع
أن القصيدة لم تحدثنا عن غير عمرة من قبل ، ثم يعيد الضمير عليها بالإنفراد
« الغواني لا يدوم وصالها » ، فالنساء كلهن قد جمعن في امرأة واحدة هي
« عمرة » ، ودلالة كلمة الغواني نفسها معممياً تبطن هذا الحكم بإعجاب حفي
موصول ، ولذلك تستمر بقية القصيدة ضرباً من المحاولة المتكررة لاستئالة عمرة
إليه .

وتقع جملة « لا يدوم وصالها أبداً على عسر ولا لميأس » مفعولاً ثانياً للفعل
(أرى) وليست جملة حالية ، لأنها لو كانت كذلك لتعين أن تكون (أرى)
بمعنى أبصر ، ويترتب على هذا أن يكون وصال الغواني مما يرى بالعين لكل راء ،
وليس الأمر كذلك .

ويلفت النظر في هذه الحملة الواقعة مفعولاً ثانياً لأرى أنها منفية -
(لا) ، وأن الفعل مضارع ، وأن الاستقبال المنفي يؤكد بالظرف الحاد
(أبداً) ، وأن (لا) تكرر النفي بها بعد العطف بالواو لإفادة أن الفعل ممي
عما بعدها وما قبلها في حالتي الاحتجاج والافتراق ، وأن الفعل (يدوم) معدى
مرتين بحرفين مختلفين في المرة الأولى عدي بالحرف (على) ومن معاني هذا
الحرف الاستعلاء على المجزوء به ، ودوام الوصال على العسر فيه كثير من التحمل
والمكابرة والمعاناة - وفي المرة الثانية عدي باللام ، وهذا هو الأشبه بهذه الحال
لدلالة اللام على الاختصاص ، وأن الظرف (أبداً) سبق ما يتعلو بالفعل ووقع
بعد الفاعل مباشرة بحيث يكون ما بعده ضرباً من التفصيل الذي يأتي لدفع توهم
سواه ، وتقدم « على عسر » لأنه المتوقع الذي لا كبير حلاط عليه ، وتأخر
« لميأس » للإيغال في توكيد نفي دوام وصال الغواني . ومن هذا كله نحس أن
تركيز الجملة في البيت ينصب على المفعول الثاني للفعل (أرى) والبيت كله رد
فعل انفعالي ، وفي الوقت نفسه نجد أن مفهوم المخالفة يفيد أن العواني يتقطع منهن

الوصال بلا دوام للعسر والميسر كليهما أما المؤكد بفيه فهو أن الوصال مهن لا يدوم . وهذه الحالة تتساق مع ما قدمه الشاعر من تكرار المواعيد وتكرار الخلف فالحالة التي يحصل فيها على الوعد وصال ، وخلف هذا الوعد قطع للوصال . ومن هنا ندرك أننا مارلنا في نفس شعري واحد ينمو باطراد .

بعد هذا الانفعال الطارئ تأتي دروة القصيدة ، وهي حمة متصلة تستغرق تسعة أبيات من القصيدة ، ويبدأ صدر هذه الحمة في نفس اجو الذي انتهى فيه البيت السابق ، وهو الانفعال الغاضب الذي يعمم فيه الحكم ، فيضع التجربة في صورة نصيحة مباشرة للمستقبل « وإذا خليلك لم يده لك وصله فاقطع لباته » أي كما يزعم هو أن يفعل ، وقد رأينا أنه لم يقطع لباته تماماً ، بل كان ذلك صرباً من المحاولة ، لكن لم يقطع لباته ؟ ها تكمن دروة القصيدة حيث تظهر الوسيلة التي يختارها لقطع هذه اللبابة مؤكدة صلته بها ، وبشفافية بالغة وتلطف خفي دقيق ، وعلى القارئ المتعاطف أن يتلطف هو الآخر في التقاط هذه الخيوط حتى لا تنقطع في يده :

وإذا خليلك لم يدم لك وصله	فاقطع لباته بحرف صامر ^(٨)
وجناء مجفرة الضلوع رجيلة	ولقى الهواجر ذات خلق حادر ^(٩)
تضحى إذا دق المطي كأنها	فدن ابن حية شاده بالآحر ^(١٠)
وكان عيبها وفضل فتانها	فنان من كفي طليم نافر ^(١١)

(٨) حرف ' ساقطة ماضية حصة شئت حرف السيف لفتانها . يقال حرف خيل في صلاحها

(٩) وحاء : لبنة شجرة العظمى الحمراء . والحفرة بضم الحاء : سكوت . نساء : نوصه وهو مستحب من جميعها . الرجيلة : القوية على المشي خاصة المؤنث . السبعة من أولى يسكون : لاء . هو من لسريع . الحادر : المتلذذ .

(١٠) دق المطي : ضمير لطول السفر . الفدن : القصر . شاده : بناته بالشيد بكسر الشين وهو احص . وشاده : رفعه أيضاً .

(١١) العيبة : وعاء من جلد يكون فيه المتاع . الفتان : بكسر الفاء : غشاء للرجل من جلد . العن : نعص . كفا الطليم : جاناه . والطليم : ذكر العام .

يرى الرائحة يساقط ريشها من النجاء سقاط ليف الآبر (١٢)
فتذكرت ثقلاً رثيداً بعدما ألقت ذكاء يمينها في كافر (١٣)
طرفت مرأودها وعرد سقها بالآء والحدج الرواء الحادر (١٤)
فتروحاً أصلاً بشد مهذب ثر كشؤوب العشي الماطر (١٥)
فبت عليه مع الطلام خبائها كالأحمسية في النصف الحاسر (١٦)

هذه الأبيات التسعة جملة واحدة تداخلت جزئياتها وتشابكت وتلاحمت بحيث شكلت هذه الصورة المركبة التي لا يمكن فصلها بحال عن سياقها الذي وردت فيه . أعني سياق القصيدة اللغوي والتركيبي والشعوري . وقد صدرت هذه الحملة بأداة شرط هي (إذا) وكان شرطها وهو (خليلك لم يدم لك وصله) استمراراً للحالة السابقة في البيتين اللذين سبقا هذا البيت ، ولا يزال الخطاب موجهاً إلى النفس « خليلك - لك فاقطع » تجاوباً مع البيت الذي بدأه بقوله « وعدتك .. » ومن كلمة « خليلك » نفهم موقفه من عمرة التي لم يصرح من قبل بكلمة واحدة تكشف عن علاقتها به وعلاقته بها ، وهذه الكلمة « خليلك » وما بعدها مستخدمة بصيغة المذكر وضميره ، وهذا تجاوب مع البيت الثالث من القصيدة (ذي أرب) حيث استخدم المذكر بدلاً من المؤنث هناك .

(١٢) يرى : يعارض . يباري . الرائحة العامة تروح إلى يعضها فهي لا تألو من العدو ، وإذا عاصها صبح كان شد لعدوها يساقط ريشها . يسقط ريشها من شدة عدوها الحاء السرعة الآبر : مصلح الحلة للتلفيح فإذا صعدا رمى بالليف عنها .

(١٣) شغل : اسح . كال شئ . مصوب . وأراد يعضها الرثيد : اسود بعصه فوق بعض . ذكاء ، مصم الدال : الشمس . الكافر : الليل

(١٤) طرفت : تاعدت . المرأود : الموضع التي تروح فيها . السقف : ولد الناقة وأراد هنا الرئيل وهو . عد سعامه : شجر له ثمر يأكله لعاء الحدج الحطلل الرواء : جمع رباب وهو الغزير . الحادر : مسبي ، لمعيط

(١٥) أصلاً : مررد وجمع العشي شد مهذب : حري سريع ثر : شديد كثير . كشؤوب : لدغة من لظير .

(١٦) لأحمسية : لمره نسوبة إلى الحمس وهم قريش وحرارة وبو عامر وكناة الصبيغ : شاع . الحاسر : التي تكشف رأسها ووجهها إدلالاً بحسبها .

و لبانة التي يأمر نفسه بقطعها هي اللبانة التي في البيت الثاني التي قال عنها « وقضى لبانته » فهو لا يزال في هذه الحالة الشعورية ، والأزمة لم تنفجر بعد ؛ لأنه يرجو خلة دائمة الوصال . وهو ضحّر ملول ، ولكن ماداً يفعل وقد لقي عدت خادعة ، وهو لا يزال مبقياً عليها ؟ لقد هدد بالرحلة بوصفها الوسيلة الباقية بعد أن استنفد وسائله في طلب الوصل الدائم ، فليقطع الخاجة إليها وليرحل الآن « فاقطع لبانته بحرف ضامر » . ويقول الشراح : إن الحرف الضامر من صفات الناقة الماضية ، فليكن ذلك ، ولكنه لم يذكر هذه الناقة صراحة واكتفى بذكر صفات تنطبق عليها ، وقد وصفت الناقة أول ما وصفت بالحرف ، وقيل سميت بذلك تشبيهاً لها بحرف السيف لمضائها أو حرف الجبل لصلابتها ، وهناك أشياء أخرى توصف بالمضاء والقوة كالعزيمة والإرادة ، على أية حال تتتابع نعوت هذه « الناقة » حتى نجد لها وقد تحولت إلى « ظليم نافر » وها تختفي الناقة فلا تظهر بعد ذلك ، ولا نرى إلا صورة الظليم النافر وهو يباري نعامة خاصة تسعى لغاية محددة ، ثم يلتقي الظليم بالنعامة ، وفي آخر الصورة تشبه النعامة بالأحمسية - وهي المرأة المنسوبة إلى الخمس وهم قبائل معينة من أشراف العرب هي قريش وحزاعة - وللاحظ أن جد الشاعر اسمه خزاعي - وبنو عامر وكنانة .

ولنعد مرة أخرى إلى تتبع جزئيات هذه الصورة ، وهي تبدأ عندما يجعل وسيلته لقطع هذه اللبانة حرف ضامر ، فنجد أن الحرف تعني الضامر الدقيق مثل قول عبد الله بن سلمة الغامدي :

فَنَعَدَ عَنْهَا إِذْ نَأَتْ بِشِمْلَةٍ حَرْفٍ كَعُودِ الْقَوْسِ غَيْرِ ضُرُوسٍ (١٧)

حيث وصف الشملة بأنها حرف كعود القوس ، وقول المرقش الأكبر :
أَوْ غَلَاةٍ قَدْ دُرِّتْ دَرَجَ الْمَشْيَةِ حَرْفٍ مِثْلَ الْمَهَاةِ ذُقُونِ (١٨)

(١٧) المفصليات : ص ١٠٦ . الشملة : السريعة الخفيفة . حرف : صامرة . الصروس : السيئة

الحق

(١٨) المفصليات : ص ٢٢٨ . الغلاة : الناقة الصلبة وأصلها سندان الحديد ، دربت درج المشية :

أي عمت بشي طمعة بعد صفة حرف ساقه صامره انهاء بقرة الوحش اندفوع التي رفعت نسها في الخطام والرماء .

وإذا كانت الحرف تعني الضامر ، فلا بد أن « الصامر » تعني شيئاً آخر في هذه القصيدة ، ولا يصح أن تفسر الضامر بالهزال والدقة ، وهذا ما دفع الشراح إلى القول بأنها ضامر لنجابتها لا لهزالها ؛ لأن النعوت التالية تنقض هذا التفسير . « وجاء صلبة . محفرة الضلوع = ضخمة الوسط . ذات حلق حاد ذات بيان ممتلئ » . وعلى الأخص قوله :

تصحي إذا دق المطي كأنها قد ابن حية شاده بالآحر
إن الضامر من مادة (ضم ر) وهي كما تعني الهزال تعني الخفاء والاستتار ومنها الصمير سمي بذلك لحفائه واستتاره ، والضمير هو العزم والمضاء كقول عوف ابن الأحوص :

لعمري لقد أشرفت يوم غيرة على رغبة لو شددت نفساً صميرها^(١٩)

فليس عرياً أن يكون قد عى بكل هذه النعوت التي ذكرها لناقة لم يصرح بها ، نفسه هو التي ارتحل إليها بعدما أحس من خيبة وأضمر الإعلان عن ذلك ، ومن هنا ساء أن يشبهها بطليم نافر يسابق نعامة تسعى من أجل الإنتاج الذي يحتاج إلى صبر وأناة ، ولا يصلح معه السأم والملل .

ثم يتركز البعت حول النعامة التي تستعد للإخصاب واستمرار الحياة ، فكما يصلح الأبهر الحلة عند اللقاح فيرمي عنها الليف ، نحد عدو النعامة السريع وسعها الدائب الحثيث « مر السقاء » يسقط ريشها وهي تعدو يباريها هذا الظليم النافر غير الصبور ، فقد تذكرت البيض والأفراخ ، وقد أقبل الليل الذي تنهياً فيه الحياة للتحديد والاستمرار ، ومع قدوم الليل تستسلم النعامة للظلم ، و « قد ألفت دكاء يمينها في كافر » - وهو تعبير عن قدوم الليل وعن الاستسلام في الوقت نفسه - وذلك بعد أن امتحنت النعامة طليهما بالعدو السريع ، وعلمته ألا يكون ضحراً ملولاً سئماً ، ولذلك لم يته الليل إلا وقد عرد سقمها بالآء والحدح الرواء

(١٩) المفضليات ص ١٧٨ ويوم عيرة من أيام العرب

الحادر . إذن أفرخ البيض ونجح المسعى بعد جهد مخصب كإخصاب المطر الأرض :

فتروحا أصلا بشد مذهب ثر كشؤبوب العشي الماطر
فنت عليه مع الظلام حباءها كالأحمسية في النصف الحاسر

هذه هي الصورة المقابلة لما كان يرحوه الشاعر من عمرة « الطليم
والنعامة » ، ولذلك شئت النعامة بالأحمسية في آخر هذه الصورة ، ويلاحظ
القارئ أن الأبيات الأربعة الأخيرة من هذه الصورة قد حملت دلالات رمزية
متحدة تدور كلها حول الليل أو تقترب منه - وهو الذي جعل لباساً « بعدما
ألفت ذكاء يمينه في كافر - فتروحا أصلا - كشؤبوب العشي فنت عليه مع
الظلام حباءها » وهذا تجاوز مع الرواح ، واللون الأسحم الواردين في مفتتح
القصيدة ، ومع ما يتردد في بقية القصيدة ، فقبل الصباح تحل جميع المشكلات ،
ومن هنا سوف تتردد هذه الدلالة الرمزية الخاصة تردداً يجرحها عن إطار معناها
المحدود ، وكأن هذا يوحي بأن الصورة كلها حلم جميل ولا يتم إلا في الليل
ويتبدد كل شيء مع طلوع الصباح .

إن العمل الشعري الجيد بطبيعة الحال يتسع لأكثر من تفسير ، ويسمح
برؤى متعددة بشرط أن يكون لكل تفسير ولكل رؤية سند لغوي من بناء
القصيدة نفسها ، والشاعر هنا في هذه الجملة الطويلة التي اتخذت شكل الأسلوب
الشرطي في صدرها وتدرجت في نعت الجرور المتعلق بفعل الجواب « فاقطع لباته
بحرف .. » وعن طريق النعت المتعدد الذي وصل سناء الصورة ومعمارها إلى هذه
المقابلة قد لا يكون غير قاصد إلى ذلك قصداً ، ولكن امتلاء نفسه بهذه المشاعر
وأمله في بلوغ الغاية المشروعة ، وربطه الخفي بين حالته وما يشاهده حوله من
مظاهر مختلفة قد قادته جميعها إلى هذه العنوت المتدرجة ، أو إلى ساء هذه
الصورة .

وقد يكون من المؤلف في الشعر القديم أن توصف الناقة بأها حرف
ضامر ، وجناء ، مجفرة الضلوع ، رجيلة ، ولقى الهواجر ، ذات خلق حادر ،

وقد يكون من المعتاد كذلك في الشعر أن تشبه الناقة بالبهاء الصخم ، ولكن إذا تحدد هذا البهاء بأنه فدد أي قصر ، وليس أي فدد ، بل فدد شحص معين هو ابن حية ، مع النص على أنه فدد ابن حية في حالة سائه له بالآخر على وجه الخصوص ، فإن قارئ القصيدة من حقه أن يتوقف ؛ فإن القصر أهل بسكانه ، وصورة القصور في الأدهان صورة محصورة ، وهذا القصر تبدو عليه مخايل النعمة وتلوح منه أمارات السكية والطمأينة ، ولابد أن هذا القصر المسحور داعب خيال الشاعر وتمنى أن يكون له مثله يجتمع به من يحب في سكية وهدوء ، وفي الحيات متسع ، فقد قرر أن يجعل من ناقته - نفسه هذا القصر العامر المتين النيك ، ولن يكون هذا القصر مليئاً بالهجة وألوان المسرة إلا إذا سعى سعياً حثيثاً من أجل أن يقرن إليه حبيته ، حتى يحبا البين والبيات ، فحفل من نفسه أيضاً ظليماً نافرًا ، يعدو ويعارض نعمة لا يغيب عن ذاكرتها صورة البيض المصود الذي يحتاج إلى حماية ورعاية حتى يتح وتفرّد الأفراح في مظاهر النعمة المختلفة ، ولابد أن تشمل هذا كله برعايتها في حح الليل « فبتت عليه مع الظلام خبائها » .

وقد حدث مزج بين الناقة والظلم من جانب ، وبين الناقة والنعمة من جانب آخر فالناقة تشملهما معا ، وقد ربط التعبير بين الناقة والظلم عن طريق التشبيه « وكأن عيبتها وفضل فتاها فساد من كنفي ظليم نافر » ، وربط بين الناقة والنعمة بطريقة أكثر دقة وألطف مأتى عندما استعير اسم ولد الناقة وهو « السقب » لولد النعمة وهو « الرأل » ، وعرد سقبا بالآء والحدح الرواء الحادر ، فعود الصمير في سقبا إنما هو إلى « الرائحة » النعمة « والآء والحدح والرواء الحاد مرعى العام لا الباق ، فوضع السقب موضع الرأل نوع من الربط بين الناقة والنعمة دقيق لطيف فضلاً عن المشابهة الحسدية بين الناقة والنعمة . ولعل هذا يؤكد أن صورة الناقة في هذه القصيدة هي نفس الشاعر الخيلة التي تصور له كل هذه الأشياء ، كما يؤكد أن صورة الناقة في القصيدة الجاهلية لابد لها من تفسير يتلاءم مع حو القصيدة . وطريقة بناء القصيدة اللغوي هي التي يجب أن تقود إلى هذا التفسير وتوحي به وتشير إليه .

ويلحظ قارئ القصيدة أن المعاني المحوية هنا تتدرج مع هذه الصورة
الفريدة فتستمر العنوت معقدة ، حتى تلتقي بهذه الصورة معقدة فتتحور النعت
من كونه مجرداً إلى الحممة التي تتداخل وتتشابك ، ويكون جملة فعلية فعلها
مضارع :

تضحى إذا دق المطي كأنها فدن ابن حية شاده بالآجر
وكان عيبتها وفضل فتانها فننان من كنفي ظليم نافر

فالبيتان حممة واحدة واقعة نعتاً لبحرف الضامر ، ولكن هذه الحممة
احتوت في داخلها على أربع حمل أخرى « إذا دق مطي - كأنها فدن ابن حية
شاده بالآجر - وكان عيبتها وفضل فتانها فساد .. » فتعقدت الحملة تعقد الصورة
المتخيلة ، وتكررت فيها « كأن » لإفساح مجال التخيل .

والظلم النافر يأتي في إطار هذا القصر وينعت مرتين الأولى « يرى
لرائحه » وهي امرأة الوحيدة التي يعنت فيها مستقلاً ، والرائحة ، هي النعامة التي
تروح لبيضها ، ولكل بعد أن كانت رائحة وحدها - من الرواح - يتفقان معاً ،
وتأتي ألف الاثنين في هذا الموضع الفريد من القصيدة كلها مسنداً إليها فعل من
نفس مادة الرواح « فتروحا أصلاً » ، وهي المرة الثانية التي يعنت فيها الظلم وقد
شاركته النعامة هذا النعت .

وأما الحديث عن البيض ورعايته وبناء الخباء عليه فإنه من نصيب النعامة
وحدها ولذلك استقبت خمس جمل في نعتها كلها فعلية ، والحملة الأولى فحسب
هي التي فعلها مضارع « يساقط ريشها من النحاء » وهي ذات مفعول مطلق مبين
لسوء هذا الفعل « سقاط ليف الأبر » فكشف بما أضيف إليه عن دلالة الخصوبة .
والجمل الأربع الباقية كلها ذات أفعال ماضية « فتذكرت ثقلاً رثيداً » ، « طرفت
مراودها » ، « وغرد سقياً » ، « فبنت عليه مع الظلام خبائها » والذي يعني بناء
القصيدة هو الجملة ذات الفعل المضارع « يساقط ريشها » وما بعدها فرع
عليها ، ولذلك سبقت الأفعال الماضية بالفاء الترتيبية « فتذكرت - فتروحا -
فبنت » فمادام الاستعداد للخصوبة قائماً فسوف يترتب على ذلك كل شيء ،

وعندما تذكرت النعامة صورة البيض الضيـد دفعها ذلك إلى أن تروح مع الظلم بشد مهذب ثر كشؤبوب العشي الماطر، ثم شملت الكل بخباثتها « فبنت عليه مع الظلام خبائها » وتأتي العبارة الأخيرة « كالأحمسية في النصف الحاسر » فتعكس على الصورة كلها وتوجهها ، وهي عبارة تأتي في نهاية هذه الصورة ، وهي متعلقة بفعل الجملة الأخيرة « فبنت عليه » وهذه الحمئة نفسها - بناء الخباء مع حلول الظلام مترتبة على الجملة السابقة « فتروحا أصلاً » حيث كان هذا التروح بشد مهذب أي سعي حيث وجهه دائب مخصب مثل « شؤبوب العشي الماطر » أقول : تأتي عبارة كالأحمسية في النصف الحاسر في نهاية هذه الصورة بحيث تلفت القارئ إلى إعادة قراءتها من جديد .

وبرعم توارى الظلم وعدم نعتة مستقلاً إلا بجملة واحدة هي « يري لرائحة » فإن الجار والمجرور « لرائحة » يتعق بالفعل « يري » وكل النعوت التي وصفت بها النعامة الرائحة راجعة إلى هذا الظلم ، فهو وراء كل هذه النعوت رغم بروز النعامة دونه وإيهام الاستقلال بهذه النعوت .

ومع ظهور الأحمسية حاسرة ينحسر عن الشاعر الغضب وتأخذ الأزمة في الانفراج ، فيبدأ الشاعر - ولأول مرة في القصيدة - يوجه الحديث مباشرة إلى « سمية » التي كان اسمها في أول القسم الأول من لقصيدة « عمرة » ولعله أخفى الاسم الحقيقي هناك غضباً منها وعتباً عليها ، فما سكنت عنه الغضب وتطهرت روحه بدأ في التدليل والاسترضاء ، وإن كان هذا الاسترضاء قد أخذ شكل استعراض القوة الغاربة والنبيل والفروسية .

وقد عرض لسمية أربع صور كل منها يكشف عن جانب من جوانب الفروسية فيه وهذه الصور الأربع تتشابه من حيث التركيب الحوي فتبدأ بداية واحدة بالحرف (رُبَّ) يقع بعدها مبتدأ يخبر عنه بجملة فعلية ماضية ويمتد كل عنصر فيها عن طريق تعدد النعوت كما حدث في القسم الأول ، وهذه النعوت تعود بطريقة مباشرة أو غير مباشرة إلى الشاعر نفسه فالأفعال الأساسية في هذه الصور الأربع ماضية ، ولا تأتي الأفعال المضارعة إلا في ظلال الماضي ، وقد

عظفت كل صورة من هذه على الأخرى حتى أمكن وقوعها جميعاً تحت دائرة الاستفهام الذي بدأ به هذا القسم من القصيدة « ما يدريك أن رب .. » وتماسكت هذه الصور سياقياً من حيث تردد فيها رمز معين جاء مرتين ظرف رمان لفعل سابق ، ثم تحول إلى فعل ، ثم تحول إلى فاعل له تأثير وقوة ، وأعني بهذا الرمز كلمة « الصباح » وما في معناها هنا .

والصورة الأولى من هذه الصور الأربع وثيقة الصلة باللوحة الأخيرة من القسم الأول وهي التي قابل فيها بين الظلم والنعمة من جانب وموقفه من سمية التي كانت عمرة من جانب آخر بعد أن « تروحا أصلاً » وبعد أن « بنت عليه مع الظلام خبائها » لا بد من إقامة العرس ونحر الجزور وسماع الغناء والطرب وشرب الخمر والاستمتاع باللهو احتفالاً بهذا اللقاء الخصب ، ومن هنا حفلت هذه الصورة بمفردات تحمل هذه المعاني ، وقد انتظمت هذه الصورة على تنوع الحركة فيها جملة واحدة هي :

أُسْمِي مَا يَدْرِيكَ أَنْ رَبَّ فَتِيَّةٍ	بيض الوجوه دوي نَدَى وَمَاثِرٍ (٢٠)
حَسَنِي الْفِكَاهِي لَا تُدْخِلُ لِحَامَهُم	سَبَطِي الْأَكْفَ فِي الْخُرُوبِ مَسَاعِرٍ (٢١)
بَاكَرْتُهُمْ بِسَبَاءِ جَوْنٍ ذَارِعٍ	قبل الصباح وقبل لغو الطائر (٢٢)
فَقَصَرْتُ يَوْمَهُم بِرُتَّةٍ شَارِفٍ	وسماع مدجنة وجدوى جازر (٢٣)

(٢٠) الذي السحاء المآثر جمع مآثره وهو ما يؤثر من كريم الأخلاق

(٢١) الفكاكة المرح وبين العشرة حامهم جمع خم ولا تدم لحامهم أي يحتدرون سمها لحر الأصناف وأن قراهم حاصر معد السط السهل المساعر جمع مسعر وهو الذي يوقد الحرب كأنه يسعرها ، ويقال : فلان مسعر حرب .

(٢٢) باكرتهم جعلت بكوزي عليهم اسماء اشتراء الحمر ، بفار سأنها إذا اشتريتها لنشرها لا لبقية والسحارة ، ويقال سأت الحمر إذا اشتريتها للدماء ، فإذا اشتريتها لعسك قلت استنبأتها الجون . الرق حملة جوناً لسواده . الذارع : الكثير الكثير الأخذ من الماء ونحوه .

(٢٣) قصر يومهم جعلته قصراً باللهو والطرب الشارف العود من الأبل وهي الناقة المسنة تشارف صوبها عبد لحر وبها . المدحة القبية لتي تعني في يوم لدح وهو لباس ليعم الحدوى العطية والمراد : ما يقدمه الجازر من أطيب اللحم .

حتى نولي يومهم وتروحوا لا يشنون إلى مقال الزاجر^(٢٤)

لقد بدأ بهذا النداء العذب الرقيق ، وهذه العذوبة آتية من استخدام الصيغة المرخحة واستخدام الهمزة في النداء - وهي لنداء القريب حقيقة أو مجازاً - وقد أثر هذا الأسلوب تهيئاً وتبئة لما يريد أن يعطفها إليه ، فهو يريد أن تعلم ما لا تعرفه عنه ، أو يذكرها بما عرفت عنه وتتجاهله وقد تلطف إلى ذلك حين صاغ ما يريد في أسلوب الاستفهام « أسمى ، ما يدريك .. » إنه يريد أن تعلم أنه من وجوه القوم فلا يخالط إلا من هم مثله ، ولذلك وصفت كلمة « فتية » بست صفات مختلفة « بيض الوجوه » ، « دوي ندى ومآثر » ، « حسنى الفكاهة » ، « لا تدم لحامهم » ، « سبطي الأكف » « وفي الحروب مساع » ، هي في الحقيقة من صفاته هو لأن الخبر هو « باكرتهم » فقد ناكهم إلى ما يليق به من الخمر والنحر واللهو ، وصيغة « باكرتهم » للمفاعلة وهي لا تكون إلا بين حائنين . وقد ناكهم فبكرهم وسقهم ، فهو يفوقهم في كل ما ذكر من صفاتهم .

وها يمرر هذا الظرف الرماني « قل الصباح » فيتجاوز مع حو القصيدة كلها من حاسب ويتجاوز مع « ما يدريك » من جانب آخر ، فلأن مثل هذه المآثر التي يتحدث عنها لا تتم إلا قل الصباح أي في الظلام وطول الليل حتى تبشير الصباح وهو وقت النوم العميق قليلاً ما يشعر بهذه المآثر أحد من الحرائر المكسوبات اللاتي سمية واحدة منهن ، وإلا فهناك كثير من الراحرين الذين لا يحدي رحهم عن هذا اللهو والطرب شيئاً ، فقد تم كل شيء قبل لغوهم الطائر في الفضاء ، فهو مع تلطفه معها ، وعته عليها يلتمس لها المذرة ، وسوف يرى أن كل ما يعرضه عليها يتم دائماً « قل الصباح » ومن ها ساع له أن يبدأ هذا القسم من القصيدة بهذه العبارة « ما يدريك » .

(٢٤) ب حتى صاب مجلسهم ، نفسي الرمان مما مرهم وهم لا يكفون عن ستمتعهم ودمهم لرح

وقد تماسكت هذه الجملة في صورتها الأفقية تماسكًا قويًا ، ولو بدأنا من آخرها لوحدنا التداخل واضحًا فجملة « لا ينشئون إلى مقال الراجر » حال من فاعل « تروحوا » المعطوفة على جملة « تولى يومهم » الواقعة بعد « حتى » التي جعلتها غاية الجملة « فقصرت يومهم » المسبوقة بالفاء على سبيل العطف لأنها متعاقبة ومترتبة على « باكرتهم » الواقعة خبرًا لـ « فتية » المسبوقة بـ « رب » لإفادة التكثير ، فهذه كلها جملة اسمية واحدة وقعت خبرًا لـ (أن) المخففة من الثقل وهي حرف مصدري سبك هذه الجملة كلها في شيء واحد تسلط عليه الفعل « يدريك » الواقع خبرًا عن (ما) الاستفهامية . فهذه كلها أحداث متوالية مترتب بعضها على بعض .

وقد قيد كل عنصر من هذه العناصر بمقيدات حددت ملامحه ، فالفتية وصفوا بست صفات رأينا من قبل أنها راحة إلى وصف نفسه ، وقد قيد الخبر « باكرتهم » بالجار والمجرور « بسباء حون ذارع » والظرفين « قبل الصباح وقبل لغو الطائر » وقيد الفعل « فقصرت » بالمفعول به « يومهم » والجار والمجرور « برنة شارف » التي عطف عليها « وسماع مدحنة وجدوى جازر » .

ومع كل هذا التحديد والتقييد النحوي نحس أن الصورة غائمة ، ولعل ذلك من أن الأفعال الأساسية ماضية فهي أحداث مقضية تعرض لاستعادة الأجداد الغابرة ، أو قل هي أحداث مدبرة مولية لا مقبلة ، وهو نفسه مول معها ، وقد يكون وصف « مسافر » في أول القصيدة إيماء إلى هذا المعنى ، ولقد تولى يومه مع رفاقه الذي « تولى يومهم » ولقد كان هذا اليوم قصيرًا وبفعله هو « فقصرت يومهم » ، ولقد كان هذا اليوم نفسه يوم دجن وهو إلباس الغيم حتى تتعثر الرؤية ، ولعل كل هذا ما دفعه إلى التحجب والترقق في أول هذا القسم « أسمى ما يدريك » وبذلك يتألف هذا القسم مع القسم الأول الذي كانت فيه هذه المحبوبة المدللة منصرفة عنه تحلف وعودها ولا تفي بها ، وبذلك يصبح ذكر هذه الصور المتعددة تذكيرًا بأيام له سلفت وأجداد له غبرت .

وفي هذا الإطار تأتي الصورة الثانية ، وهي مرتبطة بالسابقة من حيث الشكل النحوي ومن حيث إنها استعراض لمجد غارب :

ومغيرة سوم الجراد وزعتها قبل الصباح بشيخان ضامر^(٢٥)
ثبقت كجلمود القذاف ونثرة ثقيف وعراض المهزة عاتر^(٢٦)

يقول السحاة إن الواو في مثل « ومغيرة » واورب ، ومن هنا تبدأ هذه الجملة بمثل ما بدأت به الجملة السابقة .

والاهتمام في هذه الحملة بالخبر ، والمتدا « ومغيرة » قد وصف بفعل محذوف نقي مفعوله المطلق « سوم الجراد » ، أما الخبر - وهو جملة « وزعتها » فقد كثرت متعلقاته لأنه يدور حول المتكلم نفسه ، ومرة أخرى يأتي الطرف « قبل الصباح » والإلحاح على هذا الظرف وما يرادفه في هذه القصيدة يكسبه معنى خاصاً به يصرفه عن أن يكون مجرد زمن محدود ؛ إذ نجد أن كل شيء ممتنع يحدث قبل الصباح أو مع الظلام أو في البيات ، وظهور الصباح لا يأتي إلا مع نهاية الحدث الممتنع ، وقد يكون الصباح في مفهومنا الآن يعني الإشراق والنسوع وتحدد الحياة ، ولكنه في القصيدة لا يأتي إلا مع نهاية حالة مسعدة ترتبط به بحيث يكون الظلام . وهو المقابل للصباح ، مجازاً لأحداث الشباب والفتاء ، والقوة ومنادمة الفتيان ، وسباء الحمر ، وسماع الطرب ، واللهو بنحر النياق . والاستمتاع بأطاييب الحياة ، أما مع الصباح فيكون كل شيء قد انتهى .

في هذه الصورة كان قبل الصباح كامل العدة لديه جواد حاد النظر كثير الاشتراف ممتلئ بالشباط صلب كجلمود القذاف ، ولديه درع سابغة لا تعلق بها السهام ، وريح كثير الاضطراب شديد الاهترار والاستحانة لقوة صاحبه .

(٢٥) اميرة : القوم يعيرون : وزعتها : كلفتها . سوم الجراد : أي يسومون سوم الجراد في الأرض شيخان . السد نصر من الحبل الكثير الاشرف

(٢٦) الثقب : الممتلئ من الشباط . جلمود القذاف : الصخرة تطبق حملها بيدك وتقدف بها . النثرة : دج سابغة ثقف لا تعلق بها السهام العراض الكثير الاضطراب - يعني ريح العاتر شديد الاهترار

وفي الصورة الثالثة نجد أيضاً أن الصباح يأتي مع انتهاء المتعة واللذة ، وتبدأ الحملة فيها بالحرف (رب) أيضاً ، وإن كان قد سبق باللام التي تسمى اللام الموطئة للقسم أي أنه يزيد هذه الصورة على وجه الخصوص تأكيداً ويأتي في جواب (رب) بالحرف (قد) الداخلة على الماضي فيفيد التحقيق ، فهذه الصورة - إذن - أكثر الصور تأكيداً لأنها أمس الصور بما يريد أن يؤكد في سالف عهده لسمية المتعة المخلفة :

ولرب واضحة الجبين عريرة مثل المهابة تروق عين الناظر^(٢٧)
قد بت ألعيا وأقصر همها حتى بدا وضوح الصباح الجاشر^(٢٨)

وفي هذه الحملة تتركز العنوت لوضحة الجبين ، لأنه كلما كانت الفتاة التي بات يعجبها ويقصر همها جميلة كان ذلك أمدح له ، شأنها في ذلك شأن الفتية الذين باكرهم بسباء الخمر .

ويلفت النظر في جواب (رب) الفعل (ت) وهو يؤكد كل ما جاء بالقصيدة من قبل من أن المتعة والقدرة عليها لا تكون إلا في الليل مما يخرج بالبيات أو الظلام عن معناه المحدود إلى معنى آخر يصير به رمزاً دالاً على الشباب والفتاء واكتمال العدة (ولاحظ ارتباط الشاب باللون الأسود المتمثل في سواد الشعر) وقد كان على هذا النحو من القوة واكتمال الأداة حتى بدا وضوح الصباح الجاشر ، وهنا يكشف هذا اللفظ عن مدلوله المراد به بعد أن تحول فاعلاً مؤثراً ، وبهذا يتضح لنا من خلال هذا التركيب أن الصباح رمز للكهولة وتملت القوة وبدء انتهاء المتعة والقدرة عليها (ولاحظ أيضاً ارتباط المشيب باللون الأبيض المتمثل في ابيضاض الشعر) ولذلك سوف يتحول هذان الرمزان إلى معنيين آخرين هما الباطل والحق في الصورة الأخيرة من القصيدة :

(٢٧) وصحة الجبين : ابيضاء العريرة - القليلة العطة . المهابة البقرة الوحشية . تروق

تعجب .

(٢٨) أقصر همها : أي أحملها حيث لا تؤثر علي ، أو أزيل ما تنهم به لاشغالها في فأرعها من . صاها . تعجب : تعجبها عن تعجب وأعابها وأطيل مؤاسها كما يطيب وقتها الوصح البياض . أخشر : تدشير صباح عند إقباله .

ولرب نخضم حاهدين ذوي شدا تقضى صدورهم بهتر هتر^(٢٩)
لذ ظارتهن على ما ساءهم وخسات باطلهم بحق ظاهر^(٣٠)
بمقالة من حازم ذي مرة يدا العدو زيره للزائر^(٣١)

باء هذه الصورة يتشابه مع الصور الثلاث السابقة من حيث بدايتها - (ر) ومن حيث إن الأفعال الأساسية فيها ماضية ، ولا تستخدم الأفعال المضارعة إلا إذا كانت نعتاً أو خبراً أو حالاً . ومصارعية هذه الأفعال « تقضى صدورهم » ، « يدا العدو » داحلة في حورة الماضي أيضاً وهو الإطار الزمني لكل هذه الصور الأربع .

وقد احتار أن يكون المتداً في هذه الصورة كلمة يقصد بها المفرد والجمع وهي (خصم) واختار أن تكون العوت جمعاً « حاهدين ذوي شدا - لذ » وأن يعود الضمير عليها جميعاً كذلك « صدورهم ظارتهن ساءهم باطلهم » وأتى بخواب رب أي حجر المبتدأ الواقع بعدها ماضياً شأن الصور السابقة ؛ فقد اتحد الأعداء عليه واحتمعوا ضده على قلب رحل واحد فصاروا جميعاً حصصاً واحداً ، وإيهم مختلفون في مظاهر خصومتهم له ولذلك وصف الخصم وأخبر عنه بالجموع .

ويغتر عن هؤلاء الخصوم بأنه عطفهم على ما ساءهم وخسأ باطلهم بحق ظاهر . هل الباطل هنا يتفق مع الظلام وما كان يدور فيه ، والحق الظاهر هنا يتفق مع الصباح وصحوة العقل وما يدل عليه ، وهل حساً الباطل ورحره بتركه والعدول عنه إلى الحق ، وهل كل ما كان من أمره مع سمية أو عمرة ناطل ورحره

(٢٩) حاهدين : جهدوا أنفسهم في بلوغ الغاية من العداوة . الشدا : الأذى . تقضى صدورهم : تقذف ما اكتمن من العمل والخيانة . الهتر الهاتر : الكلام القبيح العاشر .

(٣٠) لذ جمع لذ ، هو شديد الخصومة ضد بهم عطفهم . مه سمع بطير عطفها على الولد .

(٣١) ذو مرة صاحب قوة يدا يدع ويترث زيره للزائر يترك العدو محيراً لا يفصل بين م يرفعه ويحبب ويبس ما يعطه ويرديه فيتكلم ي يكون حجة للخصم لا له ، يريد أن عدوه يصير عوبه . نعت من محبته ، يزأر لرثوره .

إلى غير رجعة ؟ ربما ، ولكنه فسر الحق الظاهر حيث أبدل منه « بمقالة من حازم » فلم تعد هاك قدرة على الفعل ، واستبدل بذلك القدرة على القول الحازم والمنطق المتعقل المقنع (ولا يكون ذلك إلا مع التجربة وكبر السن) الذي يحور العدو إلى صفه إذ يربكه بحيث يجعله لا يعرف أين موقفه « يبدأ العدو رئيره للزائر » فيصبح زئير العدو له لا عليه .

هل هذه الصورة الأخيرة تهديد خفي لسمية حيث أراد أن يعلمها أنه أصبح يملك من البراعة والمهارة ما يمكنه من تحويل الأعداء إلى صفه فإذا انتقلت إلى عداوته بعدما كان من الإعراض عنه وإخلاف مواعيدها معه فإنه يعرف كيف يعيدها مرة أخرى إليه ، أو أن لديه من الحزم وقوة العقل ما يحمله على قطع الحافة إليها حتى تعود هي إليه . إن نعت « مقالة » التي هي بدل من الحق الظاهر - وهو وسيلته لزجر الباطل - بأنها « من حازم » ونعت الحازم بأنه « ذو مرة يبدأ العدو زئيره للزائر » يوحى بهذه المعاني جميعاً .

لكن إذا تحول الأمر إلى عدااء وخصومة جاهدة مؤذية وامتلاء الصدور بالغل والخيانة حتى تقذف بالهتر والكلام القبيح بحيث يؤدي إلى استنفاد الطاقة وتبديدها في محاولة الإقناع ؛ فقد انتهى - إذن - كل شيء !

البنية السطحية والبنية العميقة للقصيدة
(قصيدة سحر عبد بنى الحساس)

هذا البحث محاولة لتفسير قصيدة من الشعر القديم ، صاحبها هو الشاعر
سحيم عبد بني الحسحاس الذي صفه ابن سلام في الطبقة التاسعة من شعراء
الجاهلية ووصفه بأنه « حبو الشعر ، رفيق حواشي الكلام »^(١) . وهي محاولة
تربط بين التراكيب بمفرداتها المختلفة في القصيدة ، وبنية القصيدة بوصفها كلا
متماسكاً ، أو نصاً واحداً^(٢) بما يعني أن للقصيدة « نحوها » الخاص بها برغم
خضوعها لنحو اللغة العام .

وأود قل أن أنقل نص القصيدة وأفسرها أن أشير إلى بعض المبادئ الأساسية التي تقبع خلف هذا التفسير ، أو بالأحرى ، هذا النوع من التفسير ، منها ما أثير حول بعض شعر عبد بنى الحسحاس من قصص خاصة تشرح دافعه ،

(٢١) ابن سلاّم ، طبقات فحول الشعراء ١ ١٨٧ (قرّة وشرحه محمود محمد شاكر) واطر ترجمته في صفحہ ١٧٢ من هـد الخراء نفسه ، ويصنّف في الأعاني لأبي عرج الأصمعي ٣٠٢ ٣١١ (هيّة المصرية العامة للكتاب) .

(٢) هـ ما يطلق عليه «Text Grammar» و«Discourse Analysis» و«و» من وضع نفسه هـ. ريس ZS Harris من خلال وضعه لقواعد لشكل الحديد بوصف لغوي ، وكان التحليل النصي عده وحذ من أهم لقواعد الأساسية ذات التأثير في تصنيف العناصر اللغوية التي تربط العمل ببعضها داخل

(Essays on Style and Language, P 5 (Edited by Reger Fowler London 1970))

و تشرح بعض ما ترتب عليه ، وما أراه في هذه القصص من حيث علاقتها بالشعر . ومنها ما تردد في شعر سحيم عبد بني الحسحاس من إشارات إلى سواد لونه ، وكونه عبدا لا يملك حرية نفسه ، وعلاقة ذلك أيضا بالشعر وتفسيره .

• أما من حيث ما نسح حول شعر عبد بني الحسحاس^(٣) فإنه - من وجهة نظري - لا يفيد شيئا في تفسير شعره سواء أكان صادقا أم مختلقا . لأنه إن كان صادقا فإن الشعر منفصل عنه ، وليس ما أثير من حكايات داخلا في بناء الشعر ، ومن هنا فإنه لا يساعد على تفسيره ، وإذا كان مختلقا مصطنعا فهو من باب أولى أبعد عن الشعر وعن تفسيره ، وقد اصطنعه بعض الرواة من أجل أن يضعوا النص الشعري في سياق حادثة معينة ، وكأن الشعر ليس إلا ردود أفعال مباشرة لبعض الحوادث . لقد أدت القصص التي نسجت حول بعض القصائد القديمة ، أو بعض الأبيات فيها إلى عدم محاولة فهم الشعر العربي القديم بوصفه فنا مستقلا معادلا للحياة ، أو مكمل لها ، أو كاشفا لرؤى تتعلق ببعض جوانبها . ولقد اكتفى في كثير من الأحيان بذكر الحادثة وإردافها بالأبيات أو القصيدة ، فوقفت الحادثة حائلا دون فهم الشعر ، أو محاولة ذلك ، في سياقه الفني وتماصه النصي ، وأصبح ينظر إلى الرموز الشعرية بوصفها إشارات سطحية إلى أجزاء الواقعة .

إن الشعر أبقي من تلك الوقائع الساذجة التي صاحبت بعض أبياته ، لأن الشعر فن يتجاوز الواقع المحدود بطبيعته . وما الذي يدعونا الآن لقراءة الشعر القديم إلا كونه فنا عالياً تجاوز زمه وقائله وما صاحبه من حكايات مصطنعة في أغلب الأحوال . ويمكن أن يفهم هذا الشعر بإشاراته ورموزه من خلال بانه اللغوي بما يجعله يتخطى تلك الروايات المسطحة التي جعله روايتها صدى ساذجا لها . إن القصيدة بعد قول الشاعر لها تستقل عما يحيط بها أو يلبسها من وقائع أو

(٣) انظر نموذجاً لذلك في طبقات فحول الشعراء لابن سلام ١٨٧١ ، ١٨٨٠ ، وفي الأعالي لأبي مرزج الأصمغاني ٣٠٢ ، ٣١١ وهي قصص متصارعة بما يدل على وضعها أو اختلاف الرواة احتلافا شديداً ، فيها ، وحاشية شيخ محمد لأمر عن معني السيب ٩٩١ (دار بحياة الكتب العربية)

حقائق موضوعية لدى الشاعر أو غيره . إنها تصبح كيانا خاصا له منطقته ونظامه وبنيته التي تتميز عن بنية اللغة غير الشعرية ، أو بعبارة أخرى إن القصيدة لا تقدم لنا معنى بل تقدم لنا كيانا فنيا . والذي أعنيه بذلك أن علينا أن نظهر عملية البناء التي شكلت القصيدة من خلال تراكيبها بدلاً من أن نبحث عن معنى معين محدود مرتبط بمحادثة محدودة .

وأما من حيث ما تردد في شعر سحيم عبد بني الحسحاس من إشارات إلى سواد لونه ، وكونه عبدا لا يملك حريته ، واعترازه بشاعريته أحيانا واعتداده بأن شعره قام له مقام الأصل والمال ، وغير ذلك ، ومدى الاستعانة بمثل هذه الإشارات في تفسير الشعر ، فإن الشعر - كما أشرت آنفا - فن يتجاوز صاحبه نفسه ، ولا يتقيد بالقيود التي يفرضها عليه بعض مؤرخي الأدب الذين يرون الأدب انعكاسا لحياة صاحبه ، فقد يكون ما يقوله الشاعر مطبقا على نفسه ، وقد لا يكون كذلك ، وليس لدى المفسر دليل على توضيح هذه النقطة ، ولكنه لديه النص بعلاقاته وتراكيبه وإشاراته . والنص صورة فنية قبل كل شيء وبعده ، حتى لو ذكر الشاعر اسمه وصفته في القصيدة ، كما فعل سحيم عبد بني الحسحاس إذ يقول في كبرى قصائده :

أشارَتْ بِمَدْرَاهَا وَقَالَتْ لِتَرْبَهَا : أَعْبُدْ بَنِي الْحَسْحَاسِ يَزْجِي الْقَوَافِيَا ؟
رَأَتْ قَتْبًا رَثًّا وَسَحَقَ عَبَاءَةً وَأَسْوَدَ مِمَّا يَمْلِكُ النَّاسُ غَارِيَا
يُرْجَلْنَ أَقْوَامًا وَيَتَرَكْنَ لَمَتَى وَهَذَا هَوَانٌ ظَاهِرٌ قَدْ بَدَالِيَا
فَلَوْ كُنْتُ وَرَدًا لَوْنُهُ لَعَشِقْتَنِي وَلَكِنْ رَبِّي شَانِنِي بِسَوَادِيَا
فَمَا ضَرَّنِي أَنْ كَانَتْ أُمِّي وَلِيدَةً نَصْرٌ وَتَبْرِي بِاللَّقَاحِ التَّوَادِيَا^(١)

(١) ديوان سحيم عبد بني الحسحاس صبعة مطبوعة أبي عبد الله إبراهيم بن محمد بن عرفة الأردني السحوي ٢٥، ٢٦ (بتحقيق الأستاذ عبد العزيز الميمى مطبعة دار الكتب المصرية ١٩٥٠ م) .

نصر نصع الصرار وهو حرقة تشد على أطباء لئلا يرصعها مصيلها . تيري التوادي . تعد لعبدن لتي تيري وتشد على أحلاف لئلا ترصع أبصا . واللحاق من الإبل . دوات الألبان .

فهذه الأبيات صورة خاصة قد نرى فيها عبد بني الحسحاس كما نرى غيره ، وقد اختار الشاعر أن يجعل من اسمه جزءاً من بناء هذه الصورة ، وبمجرد أن دخل هذا الاسم القصيدة أصبح جزءاً منها هي ، فالاسم هنا في هذه الصورة رمز خاص قد يطبق على عبد بني الحسحاس نفسه وقد لا ينطبق عليه ، فتلك مسألة أخرى تخضع لتفسير القصيدة ، ونقطة الانطلاق في التفسير يجب أن تبدأ من عبد بني الحسحاس الرمز ، لا عبد بني الحسحاس الشخص . ولا تلزمنا هذه الأبيات التي سقتها أن نفتتح بأن هناك فتاة حقيقية رأت عبد بني الحسحاس وأشارت لثربها بمدراها وقالت : أعبد بني الحسحاس يزجي القوافيا . الخ . لا تلزمنا الأبيات بأن نصدق أن هذا قد حدث بالفعل ، فليس من اللازم أن تكون لدى الشاعر تجربة واقعية يعبر عنها ، لكن لابد أن تكون لديه تجربة فنية على أية حال . ومسار التجربة إلى نفس الشاعر خفية ، والذي يعيننا منها هو الصورة المنطوقة بتراكيبها ودلالاتها .

وقد تبدو القصيدة في بنيتها الظاهرة أو السطحية جامعة لعدد من الصور ليس بينها ، من حيث النظرة التي لا تتجاوز السطح ، رباط جامع إلا أنها جميعاً في قصيدة واحدة ذات وزن واحد وروى واحد ، نظلم الشعر إذا نظرنا للقصيدة على أنها كذلك ، بل لابد أن تكون للقصيدة بنية عميقة تجمع هذه الصور في إطار واحد على تواعد ما بينها ظاهرياً ، غير أن هذا الإطار كبير يتسع لضم هذه الصور بحيث تكون كل صورة منها معادلاً لعدد معين من أبعاد القصيدة ، وبين هذه الأبعاد خيوط ناسجة وعلاقات رابطة .

وليس ثمة مانع - بطبيعة الحال - أن تتخذ القصيدة من نفس صاحبها نقطة انطلاق للمجازاة الشعرية التي تريدها ، فالشاعر نفسه يعد أمام شعره موضوعاً مثل كل الموضوعات ومفردات الأشياء المطروحة أمامه في رؤيته للعالم . بل قد يكثر أن ينطلق الشاعر من ذاته إلى تقديم رؤية للحياة أو الكون من خلال نفسه بوصفها مفرداً من مفردات الحياة . ونقطة الخطر هنا في التفسير أن نقصر ما يقوله الشاعر على نفسه هو فحسب ، ونجعل ذلك مثلاً سيرة داتية له وحده لا يشركه

فيها غيره . إن أي مفرد من مفردات الحياة أو الكون بما فيها الشاعر نفسه عندما يدخل في بناء القصيدة يصبح جزءاً من الصورة الغبية التي تشتمل عليه ولا يمثل شيئاً غير ذلك .

وقد تسلك القصيدة مسلكاً مغايراً بأن تبدو لنا على أنها تصف أشياء خارجة عن ذات الشاعر كأن تصف الرق ، أو الناقة ، أو الفرس ، أو السحاب ، أو الثور الوحشي ، أو الظليم ، أو الذئب أو غير هذا وذاك من مظاهر الحياة المتنوعة . فيجب علينا ألا نخدع بهذا المظهر ونسارع إلى تصنيف القصائد من خلال الوصف الظاهري ، علينا أن نبحث دائماً عن النية العميقة للقصيدة أو الأبنية العميقة لها ، فقد تكون القصيدة وهي تصف السحاب مثلاً تشير في هذه الحالة إلى رؤية خاصة للحياة كلها ويكون هذا أسلوباً خاصاً تتجمع فيه الظواهر المحيطة في تصوير شعري خاص للتعبير الرمزي عن معنى إنساني موار له . وقد تكون القصيدة في هذا متانة لتقاليد سابقة استقرت في نظام القصيدة العربية ، ولكنها - كما ينبغي أن يكون - وهي تناف هذا التقليد نفسه تشق لنفسها مجرى فنياً خاصاً بها في الوقت نفسه ، وإلا أصبحت لغواً لغوياً لا طائل من ورائه ، والذي أعنيه أن كل قصيدة لها عالمها الشعري الخاص بها على رغم تشابه كثير من القصائد في بعض أجزاء البنية السطحية . ولتوضيح هذه النقطة الأخيرة أقول : إن الرق - مثلاً - ظاهرة شعرية ، وصفها كثير من الشعراء قل سحيم عند بني الحسحاس مثل امرئ القيس وطرفة والبانة وأوس بن حجر ، ووصفها سحيم نفسه في قصيدتين مما وصل إلينا من شعره . هل يعني هذا أن الرق حيث ورد وصفه يعني الشيء نفسه الذي عناه في كل قصيدة ؟ إن كل « برق » على حدة حيث يرد له تفسيره الخاص بحسب سياق القصيدة التي يرد فيها ولو كان الشاعر واحداً . ومن هنا ليس يعني مطلقاً أن تجمع الظاهرة التصويرية في الشعر وحدها بحيث يتناول مثلاً « البرق في الشعر العربي » ، لأن الصورة لا تفسر وحدها ، بل الأولى أن تمر كل قصيدة على حدة بما اشتملت عليه من رموز وصور خاصة بها ، وإن تشابهت في بعض أجزائها مع القصائد الأخرى .

إن أحد أجزاء القصيدة قد يتشابه مع أحد أجزاء قصيدة أخرى للشاعر نفسه أو لشاعر آخر . لكن دلالة هذا الجزء لا تؤخذ مستقلة بل تؤخذ مع بقية أجزاء القصيدة كلها ، ومن هنا يختلف مدلولها الشعري باختلاف ما تجاوره من أجزاء ، وتصبح قيمة هذا الجزء مراعى فيها ما يصاحبه من أجزاء أخرى سابقة أو لاحقة لأن القصيدة الواحدة شبكة من العلاقات المتناسكة مع بعضها أخذًا وعطاءً .

إن القصيدة وحدة لغوية فنية مستقلة . وفهم القصيدة يكمن فيها^(٥) . وفي كل قصيدة دائماً ما أسميه « نقطة الارتكاز الضوئي » التي تكشف بنية القصيدة كلها . وعلى من يتعرض لتفسير أية قصيدة من خلال تركيبها أن يعاود قراءتها حتى يمسك بالخيط الذي يوصله إلى البنية العميقة للقصيدة^(٦) . « نقطة الارتكاز الضوئي » هذه ليست شيئاً مفروضاً من خارج القصيدة سواء أكان ذلك من حياة الشاعر وسيرته الذاتية أم من الحادثة الملازمة للقصيدة والواقعة المصاحبة التي يقدمها بعض الرواة ومؤرخي الأدب على أنها الدافع للقصيدة . ليست شيئاً من هذا كله ، لأن القصيدة عندما تبدأ في التشكل تنفصل عن كل هذا وتبدأ في بنيتها اللغوية الفنية الخاصة ، ومن هنا ينبغي أن يكتفى الاعتماد على مادتها التي في متناول أيدي الدارس وهي التراكيب اللغوية والأبنية النحوية الكامنة تحت سطح هذه التراكيب والتي تعطيها دلالتها بالتفاعل مع المفردات المستخدمة في هذا البناء .

-٢-

القصيدة التي احترتها هي القصيدة التاسعة في ديوان سحيم عبد بني الحسحاس صنعة نبطويه أبي عبد الله بن عرفة الأزدي النحوي^(٧) . والقصيدة

(٥) دائماً يؤكد الدكتور محمود الربيعي هذه المقولة بأعماله بطرله قراءة الشعر (مكتبة الزهراء

(١٩٨٥)

(٦) انظر كتابي : النحو والدلالة : ١٨١ - ١٨٣ (مطبعة المدينة - القاهرة ١٩٨٣) .

(٧) الديوان ، ٤٢ - ٤٨ وسوف أوجّل شرح المفردات العاصمة إلى تناول الخاص بكل جزء منها

في التفسير .

اثنان وثلاثون بيتا :

- ١ - أَلَمْ خَيَالٌ عِشَاءَ فِطَافَا
- ٢ - لَمِةٌ إِذْ طَرَقَتْ مَوْهِنَا
- ٣ - وَمَا دُمِيَّةٌ مِنْ دُمَى مَيْسِنَا
- ٤ - بِأَحْسَنَ مِنْهَا غَدَاةَ الرَّحِي
- ٥ - وَجِيدَا كَحِيدِ الْغَزَالِ التَّرِيدِ
- ٦ - وَغَيْثَى مَهَاةٍ بِسَقْطِ الْجَمَا
- ٧ - وَبَيْضَا كَأَنَّ حَصَا مَزْنِيَّةٍ
- ٨ - كَأَنَّ الْقَرْنُفُلَ وَالزَّجْجِيلَ (م)
- ٩ - يُخَالِطُ مِنْ رِيْقِهَا قَهْوَةَ
- ١٠ - بَعُودٍ مِنَ الْمُنْدِ عِنْدَ التَّجَارِ (م)
- ١١ - يَخَالِطُهُ كُلَّمَا ذُقْتُهُ
- ١٢ - وَأَبْدَتْ مَعَاصِمَ مَمْكُورَةٍ
- ١٣ - فَلَسْتُ وَإِنْ بَرَحْتُ سَالِيَا
- ١٤ - فَبَائَتْ وَقَدْ زُوْدَتْ قَلْبُهُ
- ١٥ - فَإِنَّمَا تَرِينِي عَلَانِي الْمَشِيبُ (م)
- ١٦ - وَبِأَنَّ الشَّبَابَ لِبَطْيَانِهِ
- ١٧ - فَقَدْ أَعْقَرُ النَّاتِ ذَاتَ التَّلِيدِ
- ١٨ - بِمَشْنَى الْأَيَادِي لِمَنْ يَعْتَضِي
- ١٩ - وَخَيْلٍ تَكْدُسُ بِالْدَارِ عِي
- ٢٠ - ضَوَامِرٌ قَدْ شَقَّهِنَّ الْوَجِيفُ
- ٢١ - تُقَدِّمَتْهُنَّ عَلَى مِرْجَلِ
- ٢٢ - يُبَارِي مِنْ الصَّمِّ خَطِيَّةِ
- ٢٣ - أَخَارَ تَرَى الْبَرِّقَ لَمْ يَغْتَمِضْ
- ٢٤ - بَضِيءٌ شَمَارِيخُ قَدْ بُطِّتْ
- وَلَمْ يَكْ إِذْ طَافَ إِلَّا اخْتِطَافَا
- فَأَضْحَى بِهَا دَنِفَا مُسْتَجَافَا
- نَ مُعْجَبَةٌ نَظَرًا وَاتِّصَافَا
- بِلِ قَامَتْ ثُرَائِيكَ وَخَفَا غُدَافَا
- بِفَ يَأْتَلُفُ الدَّرُّ فِيهِ ائْتِلَافَا
- دِ تَعْطُو نِعَافَا وَتَقَرُّو نِعَافَا
- تَهَادَى بِهِ صَرَخَدِيًّا رِصَافَا
- وَالْمَسْكُ خَالَطَ خَفْنَا قِطَافَا
- سَبَاهَا الَّذِي يَسْتَبِيهَا سُلَافَا
- غَالٍ يَخَالِطُ مِسْكَا مُدَافَا
- عَلَى كُلِّ حَالٍ أُرْدَتْ ارْتِشَافَا
- تَزِينُ أَنْامِلُهُنَّ اللَّطَافَا
- وَقَدْ شَكَّ مِنْي هَوَاهَا الشَّغَافَا
- هَمُومًا عَلَى نَائِيهَا وَاعْتِرَافَا
- وَانْصَرَفَ اللَّهُو عَنِّي انْصِرَافَا
- وَقَدْ كُنْتُ رُدِّيْتُ مِنْهُ عِطَافَا
- بِلِ حَتَّى أَحَاوَلُ مِنْهَا سِيْدَافَا
- وَأَرْفَعُ بَنَارِي إِذَا مَا اسْتَضَافَا
- مِنْ مَشَى الْوَعُولِ تَوَّمُ الْكِهَافَا
- يُثْرِنُ الْعَجَاجَةَ دُولِي صِفَافَا
- يَلُوكُ اللَّجَامَ إِذَا مَا اسْتَهَافَا
- مُقُومَةٌ قَدْ أَمِرْتُ بِقَافَا
- يُضِيءُ كِفَافَا وَيَجْلُو كِفَافَا
- مَنَافِيْدُ رَیْطَا وَرَیْطَا مِیْخَافَا

- ٢٥- مَرَّه الصَّبَا وانتحتة الحمو
 ٢٦- فَأَقْبَلَ يَزْحَفُ رَحْفُ الكسير
 ٢٧ فلما ثَنَادَى بَأْنُ لَا بُرَا
 ٢٨- وَحَطَّ بِذِي بَقَرٍ بَرَكُهُ
 ٢٩- فَأَلْقَى مَرَايِيَهُ وَاسْتَهْلَّ
 ٣٠- يَكَبُّ الْعِضَاءَ لِأَذْقَانِهَا
 ٣١- كَأَنَّ الْوَحُوشَ بِهِ عَسْفَلَا
 ٣٢- قِيَامًا عَجَلْنَ عَلَيْهِ النَّبَا
 ثُ تَطَحَّرُ عَنْهُ جِهَامًا جَمَافَا
 يَجْرُ مِنَ الْبَحْرِ مَزْنًا كَثَافَا
 حِ وَانْتَجَفَتُهُ الرِّيَّاحُ انْتَحَافَا
 كَأَنَّ عَلَى عِضْدِيهِ كِتَافَا
 كَمَدَّ السَّيْطُ الْعُرُوشَ الطَّرَافَا
 كَكَبُّ الْفَيْقِ الْقَاقِ الْعَحَافَا
 نُ صَادَفَ فِي قَرَرٍ حَجَّ دِيَاَفَا
 ت يَنْسِفُهُ بِالظُّلُوفِ انْتِسَافَا

-٣-

لا يستطيع قاريء هذه القصيدة أن يغفل عناصر « السرعة » التي تظاهرت عليها وشكلت بنيتها ، وأولها حاء من اختيارها لخط إيقاعها الشعري حيث شكلت نغمة بحر المتقارب « فعولن » ورنها العروضي . وهذه النغمة متدفقة متلاحقة تتدافع بسرعة بعضها في إثر بعض ، وتتحدّر تحدرًا منتظمًا دفقة تنو الأخرى ، ويساعد على ذلك أن ما يقرب من نصف عدد أبيات القصيدة قد حاء مدورًا مما يدفع إلى عدم التوقف في قراءتها عند نهاية الشطر الأول ، ويساعد على ذلك أيضاً كثرة التفعيلات التي وردت مقبوضة (فعول) مما يؤدي إلى اقتضاب المقطع الثالث فيها واعتماده على الحركة القصيرة وعدم إراحته بالسكون ، وكذلك كثرة الحذف (فعو) في تفعيلة العروض (٨) .

(٨) جاءت تفعيلة عروض (وهي آخر تفعيلة في لشطر الأول) بمخدفة (فعو) في هذه القصيدة كلها إلا في ثلاثة أبيات فقط (البيت رقم ٢٠ ، والبيت ٢٦ ، والبيت ٢٩) جاءت فيها مقبوضة (فعول) ولم تسمى تفعيلة لعروض صحيحة (فعول) ، لا في بيت الأول فقط لأنه بيت مصرع (وقد سها محقق الديوان فكتب لبيت بعشرين عن هيئة تدوير . وليس بيت مدور ، كما وضع البرمر (٢) بين شطري البيت سابع . بعشرين للإشارة إلى أنه بيت مدور . وليس بيت مدورًا كذلك) . وقد قصت التفعيلة في الحشو ثلاثاً وأربعين مرة في القصيدة . ولو أضعنا إلى هذا العدد تفعيلات العروض الإحدى وثلاثين التي جاءت =

وثانيها أن القصيدة افتتحت بيت فيه إلمام الخيال الذي يطوف اختطافا ، وانتهت بيت يصور الوحوش قياما في عجلة مسرعة ينتسفن النبات بأظلافهن انتسافا ، فحصرت القصيدة إذن بين نوعين من السرعة محتتمين ، معوي ومادي . شفاف مرهف مخلق هارم وجاف غليظ هادم ، وبين هذين الضريين من عناصر السرعة توالى المفردات التي شكلت بنية كل صورة منها ، ومعظمها من حقول دلالية تفيد السرعة أو توحى بها ، فمية « طرقت موهبا » و « قامت ترائيك » مما يوحي بتقطع الرؤية وعدم اتصالها ، و « الغزال الريف » والمهابة التي تعطو نعافا وتقرو نعافا أي تتقل من مرتفع إلى آخر في حفة وحركة متوالية ، و « حصا المزنة » وهو البرد الذي يتتابع على المحارة البيضاء في سرعة وتوال ، وبينونة المحبوبة ، وبينونة الشباب ، وانصراف اللهو انصرافا ، والحيل التي تتكدس بالذراعين وتمشي مشي الوعول وقد شفها الوحيف ، والفرس الذي يغلي بالشباط والحركة كالمرجل يباري الرماح الخطية ، وأخيرا صورة البرق التي تستحود على ما يقرب من ثلث القصيدة بما حوته في داخلها من عناصر كلها يوحي بالسرعة .

تعاون كل مظاهر السرعة هذه لتشعر قارئ القصيدة بأن ثمة شيئا قد تولى عجلا محزوننا عليه ، وانصرف انصرافا غير مطىء ، ومرق كما يمرق الرق الخاطف الذي يعقب مطرا ، وريحنا عاتية تكب العضاه لأذقانها وتسقطها كما يسقط الفحل من الإبل ، العجاف اللقاح منها فتكاثرت ، وتزدحم الوحوش على النبات كما يزدحم الناس في سوق « عسقلان » الذي يقوم ثم ينفض ويربح فيه من يربح ويخسر من يخسر ، وتكون النهاية الأليمة ، ويمر هذا كله في سرعة الرق الخاطف المضىء الكاشف .

وإذا كانت مفردات القصيدة متلاحمة هذا التلاحم الدلالي ، ومتعاقبة مع إيقاف ورنها في الوقت نفسه لتوحي بالسرعة ، فإن بناء الجمل فيها وخاصة حمة

= ثمان وعشرون تعيلة منها محدوفة ، وثلاث أخرى مقصورة ، لأصبح عدد المعيلات غير لصحيحة في قصيدة أربعاً وسبعين تعيلة بسنة ٣٠ / تقريبا . وقد ساعدت هذه الأمور جمعها على إحساس بعض السرعة وتوالي التدافع الصوتي في القصيدة .

الافتتاحية - تماسكت بشبكة من العلاقات والأدوات ، وقد حصت الجملة الأولى بأداة توحى أيضاً بالسرعة وهي الفاء :

١ - ألم خيال عشاء فظافا ولم يك إذ طاف إلا اختطافا

٢ - لمية إذ طرقت موهنا فأضحى بها دنفا مستجافا^(٩)

وقد تتابعت الأفعال الماضية « ألم خيال .. فظاف .. فأضحى » لتصل من أقرب طريق إلى النتيجة « فأضحى بها دنفا مستجافا » . وهذه الجملة تشير إلى أحداث سريعة متلاحقة تؤدي إلى الهزيمة ، إذ يصيب الداء في مقتل . ولا يظهر في هذه الجملة إلا « مية » . وهي تستولي وحدها على الجملة الأولى من القصيدة ، ويختفي من عداها ، ويستتر كاستتار الضمير في « فأضحى » الذي لا تكشف القصيدة مرجه في هذه المرحلة ، غير أن صيغة « مستجاف » تكشف عن أن الذي أضحى دنفا هو الذي كان يسعى لأن يصاب هذه الإصابة في الجوف ، لقد استجاف فأصبح مستجافا .

إن القصيدة الحيدة تسعى إلى التوارن والتوارى بشكل ما بين جملها التي تشكلها ، فهي تعرض عدداً متنوعاً من الصور ، كل صورة منها تختلف عن الأخرى في مادتها وكميتها ، ولكنها تتوازي في حركتها الداخلية . وكأن القصيدة أحياناً تلح على شيء واحد تعرضه بأكثر من شكل . وقد يبدو أن هذه الصور متباعدة ، ولكن توازي حركتها الداخلية يؤلف بينها ويعمل على الترابط عن طريق الموارنة والمواراة بينها . المحور في هذه الصورة الأولى في هذه القصيدة يدور حول « حركة سريعة متعاقبة مطلوبة تنتهي بهزيمة طرف آخر » لذلك لا ندهش إذا رأينا الصورة الثانية تتشابه في نيتها العميقة أو حركتها الداخلية مع الصورة الأولى برغم طولها ، فهي أيضاً حركة متعاقبة مطلوبة تنتهي بهزيمة طرف آخر ، وفي كلتا صورتين تكشف لنا القصيدة أن هذه الحركة السريعة المتعاقبة المحبوبة تأتي دائماً

(٩) ألم بالشيء : أناه ولم يلارمه . موهنا : منتصف الليل ، أو بعد ساعة منه . دنفا : مريضاً مرضاً ملازماً . المستجاف : هو الذي حارمه الداء في جوفه ، ومعهها ما أنه أصيب في قلبه ، لأن القلب في الجوف .

من الخارج ، ولكنها تؤثر في الذات وتهزمها . وكما انتهت الجملة الأولى بالذنف وإصابة الخوف « فأضحى بها دنفا مستجافا » نجد أن الجملة الثانية سوف تنتهي بنهاية مشابهة . وعلى مستوى البنية السطحية تعد الصورة الثانية (من ٣-١٤) جملة نحوية واحدة متماسكة ، وهي أيضاً تعد وصفاً لمية التي استولت على الجملة الأولى :

- | | |
|------------------------------|--|
| ٣ - وما دمية من دمي ميسنا | ن معجبة نظرا واتصافا |
| ٤ - بأحسن منها غداة الرعيد | ل قامت تراثيك وحفا غدافا |
| ٥ - وجيدا كجيد الغزال النريد | ف يأتلف الدر فيه اثلافا |
| ٦ - وعيني مهاة بسقط الجما | د تعطو نعافا وتقرو نعافا |
| ٧ - وببضا كأن حصا مزنة | تهادى به صرخديا رصافا |
| ٨ - كأن القرنفل والزنجبيل | ل والمسك خالط حفنا قطافا |
| ٩ - يخالط من ريقها قهوة | سباها الذي يستبها سلافا |
| ١٠ - يعود من الهنة عند التجا | ر غال يخالط مسكا مدافا |
| ١١ - يخالطه كلما ذقته | على كل حال أردت ارتشافا |
| ١٢ - وأبدت معاصم ممكورة | تزين أناملهن اللطافا |
| ١٣ - فليست وإن برحت ساليا | وقد شك مني هواها الشغافا |
| ١٤ - فبانت وقد زودت قلبه | هموما على نأبها واعترافا ^(١٠) |

تظهر « مية » في هذه الصورة أكثر وضوحاً من ظهورها في الصورة الأولى ، لأن ظهورها في الصورة الأولى كان حياً مظللاً بالظرفين « عشاء » و « موهنا » أول الليل ووسطه . لكنها هنا تظهر في العدة وإن كان ذلك « غداة

(١٠) ميسان : موضع بالشام ، أراد بالدمية صباً من اصنام ميسان . الوحف : الشعر الشديد السواد الكثير اللين . العدايف : الأسود . الزيف : الذي نرف دمه ، أو المزور الذي أترف عقله لحماة : مفردة جمد (بضم الجيم) وهو ما ارتفع من الأرض . وسقط الجماة : أسفه . تعطو وتقرو : تتناول . العاف : جمع نف وهو دون الجبل وفوق الوادي . حصا لمزة : البرد بالتحريك . صرخد : أرض وموضع تسب إليه الخمر . رصاف : واحدتها رصافة ، وهي حجارة يستنقع فيها الماء ويصمو ويصيب حمن : جمع جفة : ضرب من العيب . والجفن انقصاص يراد به العيب المعصور وهو الخمر . سباها : اشتراها . السلاف : ما سار من الصب قبل وطئه بالأقدام . المسك المدف : المذاب . المعاصم : موضع السوار . الممكورة : المحتلة . الشغاف علاف القلب .

« ترحيل » ، فليس ثمة وقت كاف ، والأمر دائماً في سرعة وعجلة . ومع ذلك تظهر مقرونة بتمثال حميل معبود « دمية من دمي ميسنان معجبة نظراً واتصافاً » . هذا التمثال الجميل المعبود ليس بأحسن منها ، فهي إذن مقارنة ترفع المحبوبة إلى مقام التمثال المعبود وتثبت لها ماله من الجمال والجلال ، فالمحبة معجبة نظراً واتصافاً كذلك ، أي من حيث رؤية العين ورؤية القلب معا .

وقد ثبتت هذه المساواة عن طريق نفى زيادة دمية ميسنان في الحسن عنها . فالحسن ثابت مستقر لكليتهما ، ومن هنا بيت هذه الصورة بالجملة الاسمية .

وبعد أن تطهر « دمية ميسنان » لتوحي بالروعة والرهبة والحسن الجليل تختفي لتتحرك الصورة من خلال الأفعال العشرين « قامت - ترائيك - يأتلف - تعطو - تقرو - تهادى - خالط - يخالط - سبها - يستيها - يخالط - يخالطه - دقته - أردت - أبدت - تزين - برحت - شك - بانت - زودت » التي يستولي فيها الفعل « ترائيك » من خلال مفعوله الثاني على أكثر من جزئية داخلية مع ما عطف عليه :

تراييك وحفا غدافا

- وجيدا كجيد الغزال النزيف .

- وعيني مهاة .

- ويضا ..

وهذا الفعل مع أنه لم يرد نصاً إلا مرة واحدة قد تردد بالقوة ، وذلك من ناحيتين أولاهما من ناحية صيغته « تفاعلك » أي تبادلك الرؤية مرة بعد أخرى ، والأخرى من خاصية العطف على مفعوله الثاني بالواو لأننا نتذكره دائماً مع كل مرة يعطف فيها على مفعوله الثاني « ترائيك جيداً .. » و « ترائيك عيني مهاة .. » و « ترائيك ييضا .. » وقد حاول الوحف الغداف (وهو الشعر الفاحم الناعم) أن يظل الصورة كما طلل « العشاء والموهن » الصورة الأولى ، ولكن يريق عيني المهاة المتحركة وجيد الغزال ، وائتلاف الدر ويياض الأسنان التي تشبه حصا المزنة حافظت على نصوعها ولذلك فهي معجبة نظراً .

ويحظى الفعل « خالط - يخالط - يخالطه » بنسبة تردد عالية حيث يرد أربع مرات ضمن أفعال الصورة العشرين لأنه قد اختلطت في هذه الصورة عناصر مختلفة . فقد اختلطت دمية ميسنان بمية ، وحالطت مية الغزال التزيف والمهاة (نكاد نحس ها أن مية خائفة مذعورة . فهي تنتقل من مكان إلى آخر . ولاحظ وصف الغزال بالتزيف ووصف المهاة بأنها تعطو نعافو وتقرو آخر) وقد اختلطت أيضاً حصا المزة بالقرنفل والزنجبيل والمسك المذاب والحفن القطاف « العنب المعصور » والخمر . كما اختلطت الألوان « الوحف الغداف » وهو أولها في الورود، وحصا البرد الأبيض الصافي، والدر اللامع، والرصاف - الحجارة البيضاء-، والمسك، ثم المسك المداف أي المذاب، وقد تكرر المسك مرتين ولذلك كان الغزال نزيفاً- والمسك بعض دم الغزال- فهنا اللونان الأبيض والأسود يختلطان .

يخالطه كلما ذقته على كل حال أردت ارتشافاً
ولكنها بعد هذا كله :

وأبدت معاصم مكورة تزين أناملهن اللطافا

والمعاصم المكورة - وهي الممتلئة - في مقابل الأنامل اللطاف ، وقد يكون إبداء المعاصم القوية دليلاً على الامتلاك والقدرة ، وإن كان فيه معنى الصد والمنع كذلك .

وهذه الصورة قد خلطت الساكن بالمتحرك، والثابت بالمتغير، وبعثت الحياة في الجماد . وتظاهرت كل هذه الأشياء التي جمعت في كائن واحد لتؤدي الغاية التي أدتها الصورة الأولى :

فلَسْتُ وإنْ برحت ساليا وقد شك مني هواها الشغافا
فبانت وقد زودت قلبه هوما على نأيها واعترافا

فكما ألم خيالها فأضحى بها دنها مستجافا ، انتهت هذه الصورة الثانية بالبينونة التي شكت شغاف القلب، وزودته هموم النأي والفراق . وأهم من هذا

كله الاعتراف الذي هو عنوان اليأس والهزيمة . وهكذا توازنت الصورتان في عمقهما .

وإذا عدنا ثانية للمفعول الثاني للفعل « ترائث » وما عطف عليه لاحظنا التدرج في المغادرة والتحول فيه . فالمفعول المباشر هو « وحفا غدافا » والوحف الغداف لمية لا يشاركها فيه آخر ، وهو متحرك لين مهضف مما يوحي بالحركة . ونحن هنا أمام مية فقط ، وعطف عليه « وجيدا كجيد الغزال الزيف » . هنا وضع جيد مية في مقابلة جيد الغزال الزيف ، وقامت « الكاف » بالفصل وعدم إدماج الجيدين ، كما قامت بعملية المواراة في الوقت نفسه . فحن هنا أمام جيدين أحدهما جيد يتألق فيه الدر تألقا يكاد يخدع البصر تمهيدا لانتقال محال الرؤية ، والآخر جيد الغزال . لقد ظهر الغزال مع مية في محال الرؤية وشاركها بعض السمات والملاح : الجيد ، وانتزاف الدم والعقل . ويأتي المعطوف الثاني فتختفي مية والغزال معا أو يندمجان ليظهرا في مهاة واحدة تطل بعينيها « وعيني مهاة » . فبعد أن هيأت أداة التشبيه (الكاف) للتخيل ، وتداخل مية والغزال الزيف . سقطت الأداة غما في « وعيني مهاة » وظهرت المهاة وحدها وهي تعطو نعاها وتقرو نعاها وتنتقل من مرتفع إلى آخر .

وأما المعطوف الثالث فينقلنا إلى محال آخر من مجالات الرؤية مع استحضاره مية مرة أخرى « وبيضا » (وهي الأسنان ، وهي لا تظهر إلا إذا افترت عنها الشفتان ، فلعلها تبسم ، فهي حالة صفاء إذن) ونحل أداة أخرى غير الكاف هي (كأن) التي تتعقد معها الصورة وتداخل فتأتي بحصا المزنة والصرخدي الرصاف وكلها يوحي بالنقاء والصفاء وشدة البياض واللمعان والبريق ، وتكرر (كأن) مرة أخرى لنأتي بطائفة من العطور والروائح : القرنفل والزنجبيل والمسك وتخلطه بالجنس القطاف ، لتحلطة ثانية بقهوة الريق السكر . وهنا نقلنا القصيدة إلى جو عبق من الصفاء والأريج والشوة الخالصة . وتدوب مية والغزال الزيف والمهاة وتنقطر جميعا في هذه السلاف الخالصة التي يسكر بها كلما أراد ارتشاقا ، فتشك شعاف القلب وتدفعه دفعا إلى الاعتراف بالهوى والهزيمة معا .

ويأتي استخدام الضمائر في الصورتين السابقتين متواريا مع ما توحى به ،
وممهدا لما ستقدمه القصيدة في الصورة التالية ، فحدد في الصورة الأولى شخصا
واحدا باسمه العلم « مية » وضميريه العائدين عليه « طرقت » و « بها » . ولا يقابله
في الجهة الأخرى إلا ضمير مستتر في « فأضحى بها دفعا مستجافا » ليس له مرجع
سابق يعود إليه ، ويشعرنا هذا بعدم تساوي كفتي الميزان . إن أحد الشخصين
طاغ مستول على كل شيء ، والآخر ضعيف مهزوم .

وفي الصورة الثانية يظهر صاحب الضمير المستتر في « فأضحى » لا باسمه
العلم ، ولا بضمير المتكلم ، ولكنه يظهر بضمير المخاطب « ترائث » وهو
المفعول الأول للمفعول ترائي - على حين تستولي مية بضميرها الغائب في « منها »
والغائب الفاعل في « قامت ترائث » على كل الصورة . ويشير ضمير المخاطب في
« ترائث » إلى حالة من حالات متعددة ، وهي حالة انفصالية ، فكأن الدات
منفصلة عن صاحبها يخاطبها في هذه الحالة . والمخاطب هنا حالة سابقة مصرمة ،
وعندما كانت مية ترائيه لم يكن على ما هو عليه الآن من هزيمة وانكسار بل كان
أهلا لأن تريه ما أرته إياه فأخاطب بعيد عن المتكلم ، أو نقول إن حالات المتكلم
في هذه القصيدة مختلفة . هناك حالة سابقة وأخرى راهنة . يتكرر المخاطب مرة
أخرى في وضع يتلاءم مع « ترائث » ولكن بطريق الفاعلية :

يخالطه كلما دققه على كل حال أردت ارتشافا

فتمة - إذن - عرض واستجابة حيث تتحول المفعولية إلى فاعلية فتدوق
وتريد ، ويأتي ضمير الغائب في آخر الصورة مرة أخرى في « قلبه » :

فبانث وقد زودت قلبه هموما على نأيا واعترافا

ويظهر المتكلم قبل آخر بيت في هذه الصورة مؤثرا ومتأثرا :

فلست وإن برحت ساليا وقد شك مني هواها الشغافا

فناء المتكلم في « فلست » وبقاء المتكلم في « مني » هما اللتان تكشفان

استخدام الضمائر في الصورتين معا . وقد تدرجت الضمائر في الاقتراب من حالة
التكلم هذه . ثم انهار كل شيء دفعة واحدة على هذا النحو :

١ - غائب لا مرجع له « فأضحى » يتحول إلى :

٢ - مخاطب متأثر مستجيب « ترائيك » يتحول إلى :

٣ - مخاطب مؤثر « ذقته » « أردت » . يتحول إلى :

٤ - متكلم مقهور « فلست ساليا » « وقد شك مني هواها الشغافا »
يتحول إلى :

٥ - غائب مهزوم « وقد زودت قلبه .. » .

فالحالة بدأت بالغياب وانتهت إليه ، وما المخاطب والمتكلم في داخلها إلا فورة من فورات التذكر . وعندما وصلت دروتها في حالة التكلم كانت حالة مهزومة أيضاً تحاول التمسك بالماضي الذي غاب برغم ما تركه فيه . وقد ظل ضمير مية في خلفية هذه الصورة كلها يظل بطرق مختلفة كما رأينا من قبل .

ويستولي ضمير المتكلم على ذروة القصيدة (الأبيات ١٥ - ٢٢) بقوة - وهي الصورة الثالثة - حيث يظهر في « تريني » و « عني » و « كست » و « رديت » و « أعقر » و « أحاول » و « أرفع ناري » و « دوني » و « تقدمتن » ويحظى بنسبة تردد عالية تصل إلى إحدى عشرة مرة بما يشعرنا أن الذات مطعونة تحاول أن تثبت وجودها وتؤكد بقاءها ، وتجهد في استرداد ما ضاع أو تتجاوزه وتعالى عليه . ويلاحظ أن هذه الصورة تبدأ بضمير مخاطبة لا يحدد تماماً هل هي مية أو غيرها ، ومهما يكن فقد استحضرها ليخاطبها وقد ظلت غائبة طوال الأبيات السابقة محوطة بالجلال والهيبة .

إن ظاهر الصورتين الأوليين في القصيدة يوحي بالهوى المتلف والحب المضني الممض ، وهذا مما يقدر عليه الشباب ، بل يسعى إليه . وهاتان الصورتان استعارتان كبيرتان - إن صح التعبير - حيث يُقصد بهما شيء يُعبر عنه بشيء من لوازمه . إن الصور في القصيدة عندما تتجاوز لا تعمل كل منها منفردة أو مستقلة ، ولكنها تؤثر كل منها في الأخرى لأنها جميعاً تمثل سياقاً واحداً^(١١) .

(١١) مثل الصورة في قصيدة مثل لكسم في حمة ، فالكلمة يتحدد معناها شعرياً بوصفيتها في حملتها ولا يمكن أن يكون معناها مستقلاً عن علاقتها بما ارتبطت به في حملتها حيث تأخذ دلالتها من الكلمات

إن صورة الدمية المثالية التي اختلطت بمظاهر الحياة المختلفة ومباهجها
لتنوعة انتهت بهذه النهاية :

فبانت وقد زودت قلبه هوما على نأبها واعترافا

وفي الصورة التالية نجد في بدايتها هذا البيت :

وبان الشباب لطياته وقد كنت رُدِّيْتُ منه عطافا

إنها عندما « بانت » ، « بان » معها الشباب لطياته . هل نستطيع
- إذن - أن نقول إن الصورتين السابقتين كانتا تعنيان الشباب الذي مضى
مسرعا ، وهذا ما عنيته عندما قلت إنهما استعارتان كبيرتان . أما القصيدة فإنها
تقول ذلك - كما رأينا - وسوف تؤكد مرة أخرى بطريقة مختلفة . وإذا كانت
الصورتان السابقتان كلتاهما تبدآن بحركة متتابعة محبوبة تؤدي إلى هزيمة طرف
آخر فإن الصورة التالية تبدأ بالهزيمة لتعلو عليها ، ولذلك تبدأ هذه الصورة من
حيث انتهت السابقة ، والحركة فيها عكسية ، وهي متوازية معها توازيا عكسيا :
من الهزيمة إلى التعالي عليها ، وتجاوزها ، واستبدال قيم أخرى بها . فإذا كان
الشباب قد مضى بلذاته وרגائبه فإن للمشيب أيضا متعه الملائمة له :

١٥- فإما تريضى علاني المشيب ب وانصرف اللهو عني انصرافا

١٦- وبان الشاب لطياته وقد كنت رُدِّيْتُ منه عطافا

١٧- فقد أعقر الشاب ذات التليـ ـل حتى أحاول منه سدافا

١٨- بمشنى الأيادي لمن يعتفى وأرفع ناري إذا ما استضافا^(١٢)

= الأحرىات في الجملة نفسها وتعطى كلاهما جزءا من دلالتها كذلك . هكذا تكون الصور في القصيدة، كل
مها يشكّر دلالة الصور لأخرى ويأخذ منها ، ومن هنا فإن القصيدة لا تقرأ مرة واحدة ، ولا يكتمل بيتر
بعض أحرائها وتحليله مستقلا ، لأن كل جزء منها لا يعمل منعزلا ، إن كل صورة ترمى من خلال الصور
كلها . والقصيدة بية لها حياتها الخاصة بها . إن اليد لا تأخذ معنى كونهها هذا إلا إذا كانت في الجسم الذي
حنقت فيه تعمل وتتحرك وتتفاعل مع باقي الأعضاء .

(١٢) أصيب جمع ظيـ وهي الحاجة والوجه والمنزل والية ، بأن لطياته معنى لوجوهه التي
يتوھا رديت لست عطافا رداء الباب الناقة المسة . التليل الحق . السداد . قطع السان .
منى لأيدي يد بعد يد ، أي نعمة بعد نعمة وقيل في تفسير مشنى الأيادي . كان يبقى من ثم الحورور
بقية، فيتبرع الأكرم فالأكرم من الأسرار فيتمم ذلك تلك البقية من ماله فهو مشنى الأيادي . المحنفي : طالب =

وهذه الأبيات كلها جملة واحدة شرطية . وقد وقعت في إطار فعل الشرص
« تريني » ثلاث جمل مهمة هي : « علاني المشيب » و « انصرف اللهو عني
انصرافا » - ولاحظ المفعول المطلق المؤكد - و « بان الشباب لطياته » . والجملة
الحالية من الشباب وهي « وقد كنت رديت منه عطفًا » تعد من قبيل التحسر
وتعزية النفس . وفي إطار حملة الجواب جاءت ثلاث جمل أيضا هي « أعقر الباب
دات التليل » و « أحاول منها سدافا » و « أرفع ناري » هذه حالة في مقابلة
حالة . حالة راهنة وهي عقر الباب ومحاولة سدافها ورفع النار في مقابلة حالة
أخرى هي علو المشيب وانصراف اللهو وبينونة الشباب . إن علو المشيب
وانصراف اللهو بسبب مفارقة الشباب هزيمة لا يد له فيها يعزي النفس عنها أنها
لبست من الشباب رداء ، وعاشت فترته وتلبسته .

الناب هي الناقة المسة ، والناقة طويلة ، والتليل هو العنق ، وعنق الناقة
طويل ، والسنام هو أعلى ظهرها وهو عال كطول عقها . ألا يشعرا هذا الطول
والعلو بمحاولة للارتفاع والتسامي والتعالي ؟ هل نهم أن ها محاولة للتشبث
بأقصى ما في الحياة من متع حتى لو كنت بعيدة فسوف يحاوها « حتى أحاول منها
سدافا » ؟ وكلتا الحالتين صرب من التسامي والعلو عن الهرمية وعدم الاستسلام
لها . وعلى أية حال فإن تكملة الصورة تعرض حالة أسيفة للقوة المدبرة والشباب
المولى الغارب حين كان يعلي بالنشاط والحركة يقود أمثاله من الشباب المدفع
المتوثب في مغامرات الصبا والفتاء يشرعون زماحهم حتى يفضيهم الجهد ويأخذ
منهم العناء :

١٩- وخيل تكدس بالدرعين (م) مشي الوعول تؤم الكهافا
٢٠- ضوامر قد شفهن الوحيف يثرن العجاجة ذوي صفافا

المعروف امتصاف طلب الصياغة والقرى . أرفع ناري . أوقدها وأعلى صوءها ليراه من يظلم القرى
من المستضيفين .

٢١- تقدمتهن على مرجل يلوك اللجام إذا ما استهافا
٢٢- يباري من الصم خطية مقومة قد أمرت ثقافا^(١٣)

إن « وار رب » في أول الجملة - والأنيات كلها جملة واحدة استطالت
عن طريق العوت المتعددة - والفعل « تقدمتهن » قد أشاعا في هذه الصورة ظلال
الماضي الغابر الذي يقابله الآن عقر الناب ومحاولة السداف منها ، مما أكسبها شحنة
من الأسى والحسرة على ذلك الشباب الذي أدبر في سرعة البرق الخاطف ولم يترك
إلا قلباً مهزوماً تتناوشه الهموم .

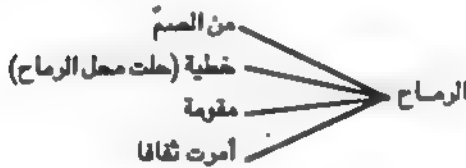
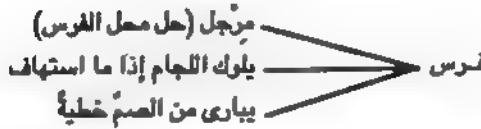
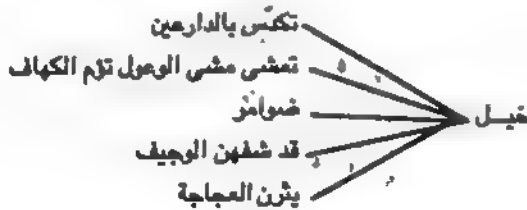
إن صورة الخيل الضامرة التي هرلتها سرعة العدو ، وشفها الوحيف وهي
تثير العجاج ، وتتكدس بالدارعين في سرعتها كما تمشي الوعول ، وتباري في
إحضارها الرماح التي يحملها الدارعون ، صورة كاشفة ، حيث يمكن أن تعد
معادلة شعرية للعدو في الحياة والسعي الحثيث الدائب فيها من أجل الحصول على
الحماية والمدجأ الآمن . لأن هذه الحيول تعدو من أجل هدف تؤمه وتقصده وهو
« الكهاف » (جمع كهف ولم يرد هذا الجمع في المعاجم) . وبطل القصيدة
واحد من هؤلاء الدين يجاهدون في طلب الحماية والسلام وهو يتقدم هؤلاء
مرجلاً يغلي وفرسا يلوك اللجام معانيا من الجوع والعطش في سبيل هذه الغاية .
ألا يمكن أن تكون « الكهاف » هي الملاذ الأخير ، والمأوى الهاجع الذي يكف
فيه الإنسان عن السعي الدائب والحركة اللاهثة ؟ هل يكون نهاية الكائن الحي ،
يسعى إليها وهو لا يدري أنه يفعل ذلك ويحن إليها مدفوعاً بأنه كائن حي ؟ وهل
يكون سكون الكهف هو السكون الأبدي ؟

إن البنية العميقة لهذه الصورة متماثلة كذلك مع الصورتين الأولى والثانية في
القصيدة : الحركة الشبيطة اللاهثة التي تؤول إلى السكينة والاستسلام . بل إن

(١٣) تتكدس : ترمي بنفسها إلى أمام كأنها في صيب وتحدرك وكذلك تمشي الوعول تؤم
تقصده لصومر جمع صمور وهو يدي هرب من لسير . شمهين هرهين وجيف اسير لسريع مثل
لوحيت مرجل عرس شبيط يدي عيب مرجل استهاف من هف شي . في هفوء يهفوء إد
ذهب وطار ، وهو أيضا بمعنى عطش وجاع . يباري : يجاري . الصم : الرماح . الخطية : مسوبة إلى خص
وهي فرية مسحورين كانت مشهورة بصنع رماح

هذه تريد عليهما في أنها تجعل السعي إلى السكينة والهدوء الدائم هدفًا ثابتًا للحركة تسعى إليه وتعمل له ، فالباقة المسنة (الباب) تعقر - وهل لها نهاية سوى هذه ؟ - والخيول الضوامر والدارعون من فوقها والوعول - وهي كلها كائنات حية - تؤم الكهاف ، وبطل القصيدة يتقدم كل هؤلاء يباري من الصم خطية قد أمرت ثقافا من أجل أن تنوشه آخر الأمر مهما طالت المباراة .

الصورة الثالثة - كما رأينا - ذات شقين ، كل شق منهما حملة واحدة . حلت الحملة الأولى من النعوت إلا من وصف الباب بأنها « ذات التليل » وأما الحملة الثانية فقد كثرت فيها النعوت ، نعتت فيها الخيل ، والفرس والرماح على هذا النحو :



إن الرماح « المصمرة » التي حلت صفتها محلها قد تكون هي القدر المتروك الذي يحمله المرء معه ويباريه ويتحاماه ولكنه سوف يصرع به . والخيول - الوحول عنيدة (الوحول تنطح الصخور دائماً حتى تكسر قرونها) تباري هذه الرماح ، لكن النتيجة معروفة ، ومع ذلك لن تكف عن المحاولة . ولعل كثرة النعوت هي التي تؤدي إلى المجاوزة الشعرية .

وعلى أية حال نجد الخيول الراكصة المسرعة تتوسط أشياء مسرعة أخرى .
 فقد سبقت بالخيال الذي ألم اختطافا (لاحظ الخيال والخيال) والمحبوبة التي ترحل
 مرثية جيدا كجيد الغزال (هل سرعة الغزال تحتاج إلى دليل ؟) وعيني مهاة
 تعطو نعافا وتقرو نعافا أي تنتقل من مرتفع إلى آخر ، وكذلك تتطاير روائح
 الزنجبيل والقرنفل والمسك ، وسوف يأتي بعدها برق لم يغمض ولم يكف ،
 يكشف سبحانه تمريره الرياح وتدفعه حتى يلقي ماءه ويسكن لكن بطريقة
 أخرى . فلماذا يسرع كل شيء ؟

وتختتم القصيدة بصورة كبرى (الأبيات ٢٣ - ٣٢) تكمن فيها معادلة
 كاملة لكل الجزئيات السابقة . فالقصيدة توزع أولاً وتجمع أخيراً والصورة
 الأخيرة مرآة عاكسة لكل ما فات ، وكأن الصورة السابقة كلها تتدرج لكي
 تلتقي في هذه الصورة الختامية :

- | | |
|-------------------------------|--|
| ٢٣ - أحرار ترى البرق لم يغمض | يضيء كفافا ويجلو كفافا |
| ٢٤ - يصيء شمرايح قد بطننت | منافيد ريطا وريطا سخافا |
| ٢٥ - مرته الصبا وانتحتة الجنو | ب تطحر عنه جهاما خفافا |
| ٢٦ - فأقل يزحف زحف الكسير | يجر من البحر مزنا كثافا |
| ٢٧ - فلما تبادى بأن لا برا | ح وانتجفته الرياح انتجافا |
| ٢٨ - وحط بذى بقر بركه | كأن على عضديه كثافا |
| ٢٩ - فألقى مراسيه واستهل | كمد النبط العروش الطرافا |
| ٣٠ - يكب العضاه لأذقانها | ككب الفنيق اللقاح العجافا |
| ٣١ - كأر الوحوش به عسقلا | ن صادف في قرن حج ديافا |
| ٣٢ - قياما عجلن عليه النبا | ت ينسفنه بالظلوف انتسافا ^(١٤) |

(١٤) ه يغمض لم يكف لكف ما تعلق من السحاب وبرر البرق من خلاله . الشمرايح :
 أعدى السحاب . المنافيد : المتراكبة بعضها فوق بعض . سخاف : رفاق . الريط : الثياب البيضاء مرته
 مسحته ليد تنحنه قصيد نخوة تصحر ترمي لجهاء سحاب لذي هرق ماءه الكثاف جمع
 كثيف تنحفته استمرغته ولا تحاف استرح أقصى ما في مصرح من الس دي بقر مكان . البرك
 لصدر الكثاف ما يكف به وهو المقيد . ألقى مراسيه : أقام . استهل : أرسل دموعه . النبط : البسط .

هذه الأبيات التسعة كلها جملة واحدة تركبت وتداخلت عن طريق الجمل الحالية ، والجمل الوصفية ، والعطف . والجمل في الشعر إذا تداخلت وتعددت في تركيبها على هذا النحو دل ذلك على تركيب الصورة وتداخل عناصرها وتعدد أعادها . وقد تراكبت هذه الصورة كتراكب السحاب الذي احتل هذه الصورة كلها سماء وأرضا وتوارنت الحركة في داخلها مع ذلك توارنا مثيراً .

بدأت هذه الجملة ببدء (حارث) وخاطبته لتسند إلى ضميره الفعل (ترى) الذي انصبت الرؤية فيه على كل ما جاء بعده . فمن حارث هذا الذي ينادي بأداة نداء القريب ويطلب منه أن يرى هذه الدورة الكاملة من دورات الحياة ممثلة في السحاب وما يفعله وينتج عنه ؟ لا تقدم القصيدة عنه شيئاً أكثر من ندائه وترخيمة وإسناد الرؤية إليه ، وتركنا لنفهم أنه قد يكون واحداً ممن يقدر على الرؤية ويعقل ما تنقله إليه هذه الرؤية . والاسم (حارث) فاعل من الحرث ، فلعله الحارث الذي يقلب الأرض بمحراثه بحثاً عن الإنبات فهو لذلك يرقب الغيث ويرجو المطر . والاسم مرخم (أحرار) استجابة لمظاهر السرعة التي تلبس القصيدة كلها . ولقد اختفى حارث بشخصه وضميره بعد ذلك ، واختفى ، أو بقى حيث هو يرقب ويرى .

والفعل (ترى) بصيغة المضارع . وقد يوحي وهو بهذه الصيغة - بتكرار حدوث مفعوله وتجدده . وقد بدأت هذه الصورة بالفعل (ترى) كما بدأت الصورة السابقة أيضاً بالفعل نفسه (فإما تريني) . وكان مفعوله هاء هو ياء المتكلم المقيدة بحالة علو المشيب وإضاءته جوانب الرأس . ولكن مفعوله هاء هو البرق المقيد بأنه لم يغمض وبأنه يضيء السحاب المتراكب المعلق ويكشفه .

تريني علاني المشيب (المفعول هو ياء المتكلم و « علاني المشيب » جملة حالية) .

١ = «عصاه : كل شجر لا شوك فيه . العجاف : المهاريل . الفحل من الإبل . عسقلان : سوق كانت البضاي تخرج في كل سنة . يسفه : يقلعه . دياف : مكان .

- ترى البرق لم يغمض .. (المفعول هو البرق و « لم يغمض » جملة حالية) .

فالمشيب في مقابلة البرق المضيء . كلاهما يكشف أموراً لم تكن معروفة من قبل في ميعة الصبا ووفرة الشباب . إن تكرار الفعل واختلاف فاعله ومفعوله خيط دقيق رابط ، وهو يوحه أيضاً إلى بعض المشابهة في تفسير مفعوله .

إن البرق نفسه يرقب ويرى هو الآخر ، لأنه « لم يغمض » أي لم يدفق نوماً فهو برق من نوع خاص فيه حياة ، وله عيال ساهرتان ، وهو يقوم بدور الكشف فهو « يضيء .. ويجلو .. ويضيء » . إنها إذن لحظة الكشف التي تتحلل للمحارث المجهد المرتقب فتريه دورات الحياة واحدة عقيب الأخرى بادئة بالسحاب الذي يصدر عن البحر ثم ينتهي بالعودة إليه . من الماء خرج وإلى الماء يعود .

هذه الصورة الختامية تواري في حركتها الداخلية أو في بيتها العميقة الصور السابقة من حيث إن بنية كل منها حركة نشيطة محبة تؤول آخر الأمر إلى نهاية الدورة . والحركة والشايط والامتلاء يمثلها هنا السحاب المتراكب الذي يكشفه البرق . يظل هذا السحاب يمتليء ويعلو ويتراكم حتى يصل في نموه وامتلائه إلى اكتمال دورته . فيقبل وهو يزحف رحف الكسير . لقد كسر ولم تعد إلا النهاية فينادي بأن لا فكاك من هذه النهاية المحتومة فتعود إليه الرياح مرة أخرى - وقد مرته من قبل وهيأته للإدراج ونفت عنه الجهام الخفيف الذي لا ماء فيه - تعود إليه لتستفرغه وتستخرج أقصى ما فيه فيحط بركه بذبي بقر (= مكان . ولا يخلو الاسم من دلالة الحيوية والتوالد والتحول) وكأنه قد كتف من عضديه ، ويلقى مراسيه ويكي بدموع غزار لهذه النهاية . إنها النهاية نفسها لكل حركة نشيطة محبة . لكنها هذه المرة - وهي الأخيرة في القصيدة - سوف تناسخ في دورة أخرى .

في الصورة السابقة كانت الخيول تباري الرماح ، وفي هذه الصورة نحس أن السحاب يباري الرياح . هما تقصد الرياح (الجنوب) إلى السحاب فتطرح

عنه السحاب الخفيف ، ثم عندما يثقل السحاب تنتجفه الرياح وتستفرغ مائه . فالرياح - إذن - تقضي على السحاب كله خفيفه وثقيله بعد اكتمال دورته ، فالرياح قدره الرابض معه - وهذا يجعلنا نعود إلى الرماح التي كانت تباريها الخيول والدارعون معا لنرى أنها أيضاً تقضي على من يباريها ويسابقها وإلا فلماذا وصفت هذه الرماح بأنها من الصم ، وأنها خطية ، وأنها مقومة ، وأنها قد أمرت ثقافا ؟ إن النعوت إذا كثرت فلا بد أنها تبيء لشيء ما وتوحي به . إن المرء يباري قضاءه ويحمله معه ويسابقه لأنه لا يعرف في أية لحظة سوف يقضي عليه .

إن السحاب هنا يتحول إلى ناقة عطوف ذات ضرع يمكن أن يسمح ليدر باللبن « مرته الصبا » حتى يفرغ ما فيه « وانتجفته الرياح » ، وذات صدر تلقية عندما تبرك « وحط بذى بقر بركه » ، وذات عضدين يمكن أن تُكتفا « كأن على عضديه كتفا » . وفي هذه الناقه مسحة إنسانية كذلك لأنها عندما تكتف وتجبر على المقام تبكي بدموع غزار و « استهل » . وفيها أيضاً سمة السفينة « فألقى مراسيه » . فقد تعددت الأبعاد وتداخلت السمات من خلال النعوت من جانب ، وإسناد أفعال من مجالات دلالية معينة إليه من جانب آخر . ودارت الدورة بحث بدأ السحاب من البحر « يجر من البحر مزنا كثافا » وعاد إلى البحر « فألقى مراسيه » . وأثناء هذه الدورة تشكل في أشكال مختلفة جمعت الناقه والإنسان والسفينة في هذا البحر، والناقة والسفينة هما الوسيلة لمحاولة النجاة وإلقاء المرسى (من المعروف أن الجمل سفينة الصحراء) فالغاية هي الاستقرار « وألقى مراسيه » بعد استفراغ الجهد والطاقة وانتهاء الدور المقدور . إنها تشبه « تؤم الكهافا » في الصورة السابقة . إن كل شيء يسعى إلى هذه الغاية وهو مدفوع إليها لا خيار له فيها ، ودائما عندما تكتمل دورته ينادي بأن لا براح ولا فكاك .

السحاب هو الذي يغطي كل هذه الصورة ويشرف عليها من عل . وقد أضاءه البرق وتخلله ، وكشف عن أعاليه ، فليس مستخفيا . وقد أخذ في باديء الأمر يعلو ويتنامى ثم أخيراً حط بركه وألقى مراسيه ، فتوازن العلو والانخفاض . فكما علا انخفض ، وكما امتلأ انتجف واستفرغ ماؤه .

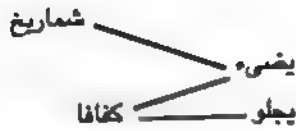
وقد استولى السحاب على ستة عشر فعلاً من أفعال هذه الصورة وقد
اقتسمها بالتساوي مفعولاً به وفاعلاً . فالسحاب (وهو الكفاف والشماريخ)
وقعت عليه هذه الأفعال :

- ١ - يضيء كفافا (الفاعل هو ضمير البرق) .
- ٢ - يجلو كفافا (الفاعل هو ضمير البرق) .
- ٣ - يضيء شماريخ (الفاعل هو ضمير البرق) .
- ٤ - بطنت مثافيد (نائب الفاعل ضمير يعود على الشماريخ ونائب الفاعل في الأصل مفعول به) .
- ٥ - مرته الصبا (الفاعل : الصبا) .
- ٦ - انتحت الجنوب (الفاعل هو : الجنوب) .
- ٧ - تطحر عنه جهاما خفافا (الجهام = المفعول به : بعض أنواع السحاب) .
- ٨ - انتجفته الرياح (الفاعل : الرياح) .

الأفعال الثلاثة الأولى « يضيء .. يجلو .. يضيء » فاعلها ضمير البرق ،
وهي جمل حالية منه . وقد اتفق لفظ الفعل (يضيء) لاختلاف لفظ مفعوله ،
فهو في المرة الأولى « يضيء كفافا » وفي المرة الثانية « يضيء شماريخ » . واختلف
لفظ الفعل الأول (يضيء) عن لفظ الفعل (يجلو) لاتفاق لفظ المفعول في
الجملتين ولاختلاف دلالة الفعلين (يضيء كفافا ويجلو كفافا) على هذا النحو :



والكفاف (= ما تعلق من السحاب وبرر البرق من خلاله) والشماريخ
(= أعالي السحاب) من حقل دلالي واحد . فالبرق يضيء السحاب المعلق وهو
أقرب من غيره ، ويضيء الشماريخ أيضاً ، فالإضاءة أبعد مدى من الجلاء .
ولكنه يجلو السحاب القريب فقط ولا يجلو الشماريخ على هذا النحو :



وكانت مهمة البرق الإضاءة والجللاء فحسب لرى بعد ذلك أو لرى حارث - ما يحدث . يأتي بعد ذلك الفعل « بطنت مثافيد » ليبين تراكب السحاب وتكاثره ، ولكنه متنوع ، فيه السحاب الثقيل والسحاب الخفيف ، فتظهر هنا الرياح « الصبا » فتمريه وتمسح ضرعه ليدر ، وترمي رياح الخبواب بالخفيف منه وتبعده عن حركة السير . ويقبل السحاب على البحر فيحر منه مزناً كثيفة حتى يعجز عن مباراة الرياح التي تدفعه وتدفع عنه فيادي بأن لا براح ، فتتحول إليه الرياح مرة أخرى فتكتفه وتستفرغه .

وأما الأفعال الثمانية التي جاء السحاب فاعلاً لها فقد تدرجت على هذا النحو :

- ١ - فأقل .
- ٢ - يزحف زحف الكسير .
- ٣ - يجر من البحر مزناً كثافاً .
- ٤ - تئادي بأن لا براح (بفتح التاء والذال في تنادى) .
- ٥ - حط بذي بقر بركه .
- ٦ - ألقى مراسيه .
- ٧ - واستهل .
- ٨ - يكب العضاه لأذقانها .

نجد أن هذه الأفعال تدل على الانكسار والهزيمة . والفعل الأول منها (أقبل) قيد بأنه إقبال في حال زحف فهو يقع من صاحبه على هذه الهيئة ، وليس الزحف مطلقاً ، بل إنه زحف الكسير . إن قوته لم تنبع منه ، ولكن هناك عوامل خارجية هي التي دفعته فقد مرته الصبا وطرحته عنه الجنوب مالا يفيده ، وهو يزحف زحف الكسير لأنه يشعر أن هذه القوة الخارجية يمكن أن تتخلى عنه ، بل

يمكن أن تقلب صده . يلي ذلك الفعل « يخر » وفيه تشاقل وإعياء ، ولعل في مفعوله المقيد له « مرنا كثافا » - وهو أيضاً من السحاب سباً من أسباب هذا التشاقل ، فهو يزحف رحف الكسير يجر بعضه بعضاً ليست الحركة فيه داتية . وقد هيا الرحف الكسير والجر المثلث إلى أن « تنادي بأن لا يراح » وهذه دروة اليأس واهزيمة . و « تنادي » صيغة تفاعل ، أي يادى بعضه بعضاً ، فكل جزء منه يادي بالداء نفسه « لا يراح » هذه إذن زجاجة الرعد وهو صوب مزعج خفيف يوحي بالقوة ، قوة الارتظام المدمرة . إن القوة عندما تصل إلى أقصى ما يمكن أن تصل إليه يكون ذلك بداية الانهيار . إنها القوة الخائفة المسححة . لقد دب اليأس وم تعد ثمة قدرة على المقاومة ، فكانت النتيجة أن « حط بذى يقر بركه » ، فقد قيده اليأس وعدم القدرة على المقاومة وكتف نفسه بيأسه فكأن على عصديه كثافا يمنع من المسير . ولكن البرك (= الصدر) والعصدين تمثل لما مخلوقا آخر يمكن أن يكون له صدر وعصدان . هذا المخلوق رشت له من قبل أفعال أخرى « مرته الصبا » و « استجفته الجيوب » . هذا المخلوق الذي يتكون أماما لديه أيضاً قدرة على التنادي « فلما تنادى » والاستهلال (- البكاء) و « استهل » . ثم نعد هذا الكائن الذي فيه من سمات الناقة الحلوب المندرار ضرعها وعصدها ومن سمات الإنسان صراجه وبكاؤه يتحول إلى ما يشبه السفينة « فألقى مراسيه » فشعر أننا في بحر لحب كان الله الكبير فيه هو البحث عن شاطيء . إن الدموع التي استهل بها جاءت بعد أن وحد شاطئه . إنها أشبه بدموع الفرح عند الوصول إلى العاية التي يطول البحث عنها « فألقى مراسيه واستهل » ، لذلك حاءت الصورة الموارية « كمد السيط العروش الطرافا » فيها شيء من الهجة وهي تريد من جانب إنسانية هذا المخلوق الذي تكون من الماء وظل يتدرج حتى وصل إلى التبط الدين يفرشون أسرته الجديدة ، وإذن كشف البرق عن طور من أطوار الإنسان نفسه .

نحن إذن أمام بداية جديدة ، وخاصة بعد مد الفرش الجديدة ، وكل بداية جديدة فيها قوة البدء وقوة التشكل الجديد . اكتملت الدورة ولا بد من الدخول في أخرى ، ومن هنا جاء الفعل الأخير في سلسلة هذه الأفعال الكسيرة قويا وعارما « يكبّ العضاه لأدقائها » وها تتحول الناقة - الإنسان إلى فحل الإبل

(نفيق) . كشف هذا التحول المفعول المطلق الذي قيد به الفعل « ككب »
النفيق القحاح العجاف « هنا صورتان ساوت بينهما الكاف :

١ - يكب (السحاب) العضاء لأذقانها .

٢ - يكب النفيق القحاح العجاف .

(ولاحظ الوصف بالعجاف في مقابل العضاء وهي الشجر الذي لا شوك فيه) فالسحاب الذي تحور من قبل إلى ناقة وإنسان تحور هنا إلى فعل فاعل للفعل « يكب » وكب السحاب العضاء يساوي كب النفيق القحاح العجاف . والفعل (يكب) فيه قوة وعنف وهما ضروريان لتجدد والتوالد . ومن هنا تنقبا القصيدة في جزئية الصورة الأخيرة إلى سوق هائجة تختلط فيها الوحوش بالناس والتجار (وقد ورد التجار من قبل في « يعود من الهند عد التجار ») وتفسح الأداة (كأن) المجال للتخيل والتمثيل :

كأن الوحوش به عسقلان صادف في قرن حج ديافا
قياماً عجيباً عليه النبات تنفسه بالظلول انتسافاً^(١٥)

لقد قامت الوحوش على عجل تنسف النبات بأظلافها قبل نضجه واكتماله (هل هكذا يفعل التجار ؟) . إنها لا تأكله فقط ولكنها تنسفه وتعمل بإساءة دورته ومن هنا تتوالد الحياة وتصبح كسوق قام ثم انفض وتختلط الوحوش بالناس في هذه السوق . ويالها من سوق عجيبة . الوحوش فيها ناس ، والناس فيها وحوش !

(١٥) جاء في نسخة (عسقلان) « عسقلان مدينة هي عروس اشياء وعسقلان نخلة مدينة

في كل سنة تشد لعل

كأن الوحوش به عسقلان صادف في قرن حج ديافا

شبه ذلك المكان لكثرة الوحوش بسوق عسقلان « . وجاء فيه أيضاً (ديف) « ديافا موضع في

سحر وهي أيضاً قرية بالشام »

رؤية شعرية للحياة

(قصيدة الخبل السعدى)

- ٩ -

ذكر الرباب وذكرها سُقِّمَ فصبا ، وليس لمن صبا حِلْمٌ
وإذا أَلَمَّ خيالها طُرِفَتْ عيني فماء شَتُونِها سَجَمٌ

(١٠) قائل هذه القصيدة هو الخبل السعدى ، والخبل نقيه ، وكتبته أبو يزيد ، أما اسمه فهو ربيعة بن ماث بن ربيعة بن قتال بن ثعلب الباقية بن قريع ، ويتنحى نسبه إلى سعد بن زيد مائة بن نعيم ، وبسبب إليه فيقال : الخبل السعدى ، كما يسب إلى جده قريع فيقال : الخبل القريعى ، ولذلك اضطرب بعض أصحاب النماجم فى التسميتين حتى إن بعضهم ظنه شخصين لا شخصا واحدا .

وهو شاعر فحل من عصرى الماهلية والإسلام ، وكان معدودا من الشعراء الأوائل والمقدمين النوايع ، وقد كان لشعره صدى وتأثير فى شعر الأجيال اللاحقة ، وإياه عى الفردوق بقوله :

وهب القصائد لى النوايع إذ مضوا وأبو يزيد وذو القروح وجروول

والشرح على أن ذا القروح هو امرؤ القيس ، وجروولا هو الخطيفة ، وأبا يزيد هو شاعرنا الخبل السعدى . والخبل من الشعراء المقلين المهيدين ، وقد عدّه ابن سلام فى الطبقة الخامسة من فحول الشعراء ، وقرنه بخداش ابن رهير ، والأسود بن يفر ونعيم بن مقل . وكان معاصروه يصفون شعره بأنه شهب من نار الله يصبه الله على من يشاء ، على عادتهم فى الحكم على الشعر بصفات تشبيهية مجمة ، ومما رواه صاحب الأعرى فى جودة شعره وموقعه من معاصريه مقدرا بشعر ألداده أنه اجتمع الزهرفان بن بدر والخبل السعدى وعبد بن الطيب وعمرو بن الأهتم قبل أن يسموا ، وبعد مبعث النبى ﷺ - هجروا حرورا ، واشتروا حمرا بغير ، وجسوا يشوون ويأكلون ، فقال بعضهم : لو أن قوما طاروا من جودة أشعارهم لطاروا . فتعالموا إلى أول من يطلع عليهم ، فطلع عليهم ربيعة بن حنار الأسدى ، فلما رآوه سرهم وقالوا له :

أخيرا أيما أشعر ؟ قال : أحاف أب تعصوا ، فأموه من ذلك ، فقال : أما عمرو فشعره برود بمائة تشتر وتطوى ، وأما أنت يا يرفان فكأنت رجل أقى جرورا قد نخرت فأحد من أطايبها وحلظه بغير ذلك ، وأما أنت يا عمل فشعرك شهب من نار الله يلقيها على من يشاء ، وأما أنت يا عبدة فشعرك كمرادة أحكم حررها فليس يقطر منها شيء .

وقد عاش الخبل حتى أسن وصعب ، واحتلموا فى تحديد سنة وفاته ، فقيل إنه توفى فى خلافة عمر بن الخطاب ، وقيل إنه توفى فى خلافة عثمان ابن عفان .

كاللؤلؤ المسجور أغفل في
 وأرى لها دارا بأغدره السم
 إلا رمادا هامدا دفعت
 وبقية النوى الذي رُفِعَتْ
 فكان ما أبقي البوارح وال
 تقرو بها البقر المسارب وانح
 وكان أطلاء الجاذر وال
 ولقد تحل بها الرباب لها
 بردية سبق النعيم بها
 وثريك وجهها كالصحيفة لا
 كعقيلة الدر استضاء بها
 أغلى بها ثمناء وجاء بها
 بلانها ريت، وأخرجها
 أو بيضة الدعصي التي وضعت
 سبقت قرائنها وأدفاها
 ويضمها دون الجناح يذقه
 لم تعتذر منها مدافع ذي
 وتضل مذارها المواشط في
 هلا تسلى حاجة علق
 ومعبد قلق الحجاز كبا
 للقاربات من القطا. نُقِر
 عارضته ملت الظلام بمذ
 تذر الحصى فلقا إذا عصفت
 قلىقت إذا انحدر الطريق لها

ميلك النظام فحانه التظن
 سيدان لم يدرس لها رسم
 عنه الرياح خوالد سحْم
 أغضاده فتوى له حذم
 أمطار من عرصاتها الوشم
 تلطت بها الآرام والأذم
 غزلان حول رؤومها البهم
 سلف يفل غدوها فحْم
 أقرائها وغلاها عظم
 ظمان مختلج ولا جهم
 محراب عرش عزيزها العجم
 شحت العظام كائنه سهم
 من دي غوارب وسطه اللحم
 في الأرض ليس لمسها حجم
 قرئ الجناح كائنه هدم
 وتحفه من قوادم قتم
 ضال ولا عقب ولا الزخم
 جعد أغم كائنه كرم
 علق القرينة خبلها حدم
 رى الصنّاع إكامه درم
 في حافتيه كائنها الرقم
 عان العشي كائنها قرم
 وجرى بعد سرايا الأكم
 قلق المحالة ضمها الدعْم

لحقت لها عجز مؤيدة
وقوائم غوج كأعمدة البنيان
وإذا رفعت السوط أفرعها
وتسد حاذيها بذي نخصل
ولها ماسم كالمواقع لا
وتقيل في ظل الخباء كما
كثريكة السيل التي تركت
بليتتها حتى أوديتها
وتقوم عادلتها وليس لها
إن الثراء هو الخلود وإن
إنني وجدك ما تخلدني
ولكن بنيت في المشقر في
لتقبن عني المنية ، إن
إني وحدث الأمر مؤرشفه

عقد الفقار وكاهل ضخم
غولى فوقها اللحم
تحت الضلوع مروّع شهيم
عقمت فناعم ثبته العقم
معر أشاعرها ولا ذرم
يعشى كناس الصالة الرئم
بشفا المسيل ودونها الرضم
رمّ العظام ويذهب اللحم
بغد ولا ما بعده علم
المراء يكرث يومه العدم
مائة يطير عفاؤها أدم
هضب تقصر دونه العصب
الله ليس كحكمه حكم
تقوى الإله وشره الإثم

- ٢ -

هذه القصيدة من القصائد المختارة في الشعر العربي ، وهي القصيدة الحادية والعشرون من المفصليات ، وقد اجتمعت لها تقاليد الشعر العربي القديم من وصف الأطلال ، ووصف الباقية ، بحيث يخل للقارئ غير المتأني أن هذه القصيدة لمجرد الوصف السطحي الذي لا يتجاوز القشرة الخارجية للأشياء ، ولا ينفذ إلى لب الحياة وخالصها ، وأن أجزاءها مفككة لا ترابط بينها ، وقد قال محققا المفصليات وشارحاها : بدأ بالذكرى والطيف ، ووصف دار صاحبه وقد درست وبدلت من ساكنها البقر والظاء ، ثم نعت صاحبه ، وشبهها بالدرة ، ووصف الدرّة ومستخرجها وبيضة النعامة يحفها الظليم ، ثم وصف الطريق وناقته التي اجتاز عليها ، وأنهى على عاذلته التي لامته في كرمه وإنفاقه ، واحتج بأن الخلود في البذل لا في الثراء وبأن المنية غاية الأحياء .

ومهمة قارئ القصيدة قراءة كاشفة أن يبين أن هذه الأجزاء ، التي تبدو متنافرة من حيث الظاهر ، مترابطة ، تعمل جميعها في إطار واحد ، يخدم غاية واحدة ، وأن هذه الأجزاء مَعَارِضٌ مختلفة لحقيقة واحدة سلك بها الفن الشعري هذا المسلك وأداها على هذه البنية المتناسكة في الحقيقة .

وقبل تحليل هذه القصيدة على النحو المقبول يجب أن نكون على وعي بأن الكلمة في الشعر لا تحمل معها معناها المعجمي فحسب ، بل تحمل معها هالة من المترادفات والمتجانسات ، ولا تكفي الكلمات بأن يكون لها معنى فقط ، بل تشير معاني كلمات تتصل بها من حيث الصوت أو المعنى أو الاشتقاق أو حتى كلمات تعارضها أو تنفيها ، كما يقول رينيه ويلك وأوستن وارين . ويجب كذلك أن نكون على إدراك عال لبناء القصيدة النحوي - إن صح هذا التعبير - وكيفية تآزر هذا البناء النحوي مع البناء الفني مع أنه يصعب التفريق بينهما ، والعمل على إيضاح هذا التلاحم . ولعلني أستطيع القول على وجه الإجمال بأن المعاني السحوية تمثل جانباً خطيراً من جوانب البناء الفني لأية قصيدة فاختيار التعبير بالفعل مطلقاً ، واختيار الأفعال الماضية أو المضارعة المبنية للمعلوم أو المسية للمجهول ، أو اختيار التعبير بالجملة الاسمية واختيار الصمائر أو غيرها وغيرها من الموصائف السحوية في داخل كل جملة - عند الكشف والتحليل - كل هذا يعمل على تشكيل العمل الفني ، وإن بدا كل ذلك عفويا غير مقصود إليه^(١)

ويجب ألا نغفل التدايعات المختلفة التي يقدمها الشاعر في قصيدته ، وقد تبدو لنا وكأنها مفككة غير مترابطة الأجزاء ، فإنها في الحقيقة مترابطة متحدة متآلفة ، وعلينا أن نبدل شيئاً كثيراً من الجهد في الكشف عن هذا الترابط ،

(١) لا يمكن أن نصل بمحاثة عدد لغز الخرجاني العصمة في هذا المجال ، وإن كان يعيبها أنها اقتضت على الجملة وحدها بحيث يتصور القارئ - وهو محق - أن هذا العمل يتعامل مع الجملة معزولة عن سياقها . ولدي أهداف إلى هاتين المعني السحويتين تآزر مع البناء الفني في إيصال العمل الفني كاملاً - متفصلاً - على الدارسين أن يتوجهوا إلى هذا الجانب بالكشف والإيضاح .

فليست القصائد قضايا منطقية تسلم مقدماتها لنتائج محددة ، ولكن القصيدة إثارة شعورية وعاطفية وفنية وفكرية معا قائمة على معمار لعوي .

وأخيراً يجب أن ننظر للقصيدة على أنها بناء فني معادل لمعنى أكبر من تلك المعاني السطحية القرينة التي يمكن أن تفهم من نثر الأبيات نثراً مشوهاً عاجزاً .

بعد هذا قد أسارع إلى القول بأن القضية التي شعلت بها هذه القصيدة وقدمتها لنا في إطار فني متكامل هي قضية الحياة بمعناها العميق ووجود الإنسان فيها ، ومجاهدته في سبيلها ، وتحدر أيامه على سطحها ، ومحاولته الهاد إلى سرها الخالد المتحدد ، وليس في هذه القصيدة أي نوع من الاستطراد أو الخروج عن الدائرة الشعورية التي تقدم لنا هذه القصيدة من خلالها ، ولعلي لا أكون محطئاً حين أعتقد أن المدخل إلى هذه القصيدة وجوها المثير يكمن في الأبيات الأخيرة منها ، وهي المشهد الختامي لها ، مشهد التطهير - وهو هنا تطهير بالفن والاستسلام الحزين الذي يؤذن بنهاية الصراع الدرامي ، وهو في نفس الوقت انتصار من بعض الجوانب ، إذ تأتي هذه الأبيات مؤكدة للحقيقة الكبرى التي تشغل الإنسان في أي عصر وفي كل مكان :

وتقول عاذلتني وليس لها	يغد ولا ما بعده علم
إن الثراء هو الخلود وإن	المرء يكرث يومه العدم
إني وجدك ما تحلديني	مائة يطير عفاؤها أذم
ولكن نبئت لي المشقر في	هضب تقصر دونه العضم
لتنقبن عني المنيّة إن	الله ليس كحكمه حكم

لكن القصيدة تبدأ بداية مختلفة من حيث السح الشعري والصراع الدرامي عن هذه النهاية الأليمة الحزينة ، إذ تبدأ القصيدة فتضعنا منذ البيت الأول في حالة ترقب وقلق وإحساس بالتقابل الخفي والصراع بين عوامل البقاء وعوامل الفناء .

ويشيع في البيت الأول جو من المرح والشاط والصبوة المتدفقة المتدفعة وترتب هذه الأحداث بعضها على البعض الآخر « ذكر الرباب .. فصباً » وتأتي الأفعال لها ماضية ، فهذا أمر قد وقع ولا راد له وتلاحق فلم يمكن دفعه والتروى

فيه ، لكن يعترض هذه الوفرة والحيوية المتوثبة جملة هادئة حزينة تعمل في الخفاء على إفساد هذه الصورة غير الخليمة « وذكرها سقم » وتلبس هذه الحملة الحالية حالة التذكر الباعثة على التوفز والطيش وتنحرف في صلبها كما ينحرف السوس في قوام شجرة عتيقة في أناة وخفاء حتى يسقطها آخر الأمر أو يكاد . ونحن نلاحظ في كل من شطري هذا البيت نغمتين أولاهما تقابل الأخرى :

ذَكَرَ الرَّبَّابَ وَذَكَرَهَا سَقْمُ
فَصَبَّابًا وَلَيْسَ لِمَنْ صَبَا حَلْمُ

والنغمة الأولى يعبر عنها بالفعل وهو الحركة والحدث ، والنغمة الثانية يعبر عنها بالجملة الاسمية الحالية المتلبسة بالحدث الأول ، وهي حقيقة مقررة ثابتة ، والأولى ثابتة إيجاباً والثانية ثابتة السفي . وهذا إشعار من أول الأمر بذلك الصراع الخفي الدائر بين الحياة والموت الذي يصطرع في نفس كل إنسان ، ومن هنا اختفى الفاعل للذكر والصبوة . ولذلك تحفل القصيدة بعدد من المتقابلات تكشف لنا عن هذا الصراع الأبدي وتقوي إحساسنا به ، فالرماد الهامد يقابل « في دار أغدرة السيدان » البقر والظباء والخيل التي تفل العدو ، والدررة اللامعة العقيم تقابل البيضة المخوءة الولود ، والوجه المشرق غير المتجهم يقابل الوجه الذي اختفى في الشعر الجعد المتجهم وهكذا .

وعلى الرغم من أن البيت الأول يبدأ بفعلين ماضيين مستتري الفاعل مما يوحي بحالة غياب تنطبق على كل أحد ، نجد أن « الرباب » في بؤرة العين ، تطرفها وتسيل ماء شئونها ، وتتحد دماء الحياة الغالية قطرة قطرة ، ولا يستطيع المرء أن يمسك بها كما يمسك سدك النظام حبات اللؤلؤ الثمينة ، ولا يبيت العقد المشتمل المنظوم أن ينفرط ويخونه النظم :

ذَكَرَ الرَّبَّابَ وَذَكَرَهَا سَقْمُ فَصَبَّابًا وَلَيْسَ لِمَنْ صَبَا حَلْمُ
وَإِذَا أَلَمَ خِيَالُهَا طُرِفَتْ عَيْنِي فَمَاءَ شِئُونِهَا سَجْمُ
كَاللُّؤْلُؤِ الْمَسْحُورِ أَغْفَلَ فِي سَلَكِ النَّظَامِ فَخَانَهُ النَّظْمُ

نحن أمام حالة حب جارفة من طرف واحد ، فالرباب المحبوبة ذكرها سقم

يحب الطيش والاندفاع والحسرة بعد ذلك ، وقد أثر الشاعر اختيار صيغة البناء للمجهول في « طرفت عيني » صونا لهذا الخيال الملم أن يسبب إليه أدى ، ولكسا نشم من الطرف الآخر رائحة الإهمال والإغفال والخيانة .

ولا يملك الإنسان أمام هذه القدرة الطاغية الغشوم إلا أن يصفى إحساسه ويصل نفسه بمناع الحياة الأولى نفسها ، وأن يجاهد حتى يستطيع الوصول إليها ، فماء الشئون المتحدرة تسع من غدران أعظم ، وعليه أن يتابع من تحدرها حتى يصل إلى « أغدره السيدان » حيث المناع الأولى والسر الدائم ، هناك سيرى الدار نفسها وما تحويه :

وأرى لها دارا بأغدر السيدان لم يدرس لها رسم
وها تبدأ المجاهدة الخاصة فيأتي الفعل « أرى » مسندا إلى ضمير المتكلم ، ويختار أن يكون مضارعا إشارة إلى هذه المجاهدة المستمرة والبحث الدائم .

وأود أن تتوقف قليلاً لنحاول تعرف هذه « الرباب » التي لها كل هذه القوة والسطوة . فمن تكون هذه « الرباب » ؟ هل هي محبوبة خاصة ؟ هب أنها كذلك ، فهي محبوبة على كل حال ، ولكن يجب أن ننظر إليها على أنها محبوبة من نوع شعري فهي حتى مع وحود التحربة الخاصة لأن التحربة الخاصة - إن وحدت - لا تتعارض ولا تتناقى مع معزى آخر يتحاورها .

إن الرباب تستولي على هذه القصيدة كلها من أولها إلى آخرها ، وتحتل لب هذه القصيدة ومحورها الحقيقي ، ولذلك تتجلى في ألوان مختلفة وصور متعددة ، وتعرض لنا في معارض شتى ليس بينها تنافر وليس بعض أحزائها استطرادا .

ولقد بررت الرباب في أول القصيدة باسمها الصريح ، وكذلك في البيت العاشر ، وفيما عدا ذلك يثبت ضميرها في كل أبيات القصيدة ، حتى تظهر أخيراً في المواجهة ، في المشهد الأخير حيث تفقد أسلحتها بعد أن تبدت في أشكال مختلفة وعرضت كل ما يمكن عرضه ، وحيث ينتصر عليها الإنسان الذي يستعين بقوى الخير في نفسه فيشحذها ليدرك الحقيقة الخالدة ويعمق إحساسه بها ويتطهر

من حبا ، ولذلك يستطيع مواجهتها في أسى وحسرة :

إِنِّي وَجَدْتُكَ مَا تَحْلِدُنِي مائة يَظِيرُ عَفَاؤَهَا أَذْمٌ
ولكن بنيت لي المشقر في هضب تقصّر دونه العُصْمُ
لتقبى عني المنية إن الله ليس كحكمه حُكْمُ

لقد كان الحديث عن الرباب في الآيات الثلاثة الأولى حديثا عن تأثيرها المسيطر على النفس الباعث على الشجن والحسرة ، وأول ما تظهر لنا في القصيدة تنبؤ في دار لها بأعدرة السيدان ، تتصارع فيها عوامل المحو والإزالة والتغير مع عوامل الحياة والبقاء ، وتمثل عوامل المحو والإزالة في الرياح والأمطار التي تكمن فيها نفسها عوامل استيلاد الحياة مرة أخرى ، وتمثل عوامل الحياة والبقاء والتحدد في البقر والظباء الخ ، وعوامل الحياة والبقاء هنا أكثر ثباتا من عوامل المحو والإزالة فهي « خوالد سحج » وقد « ثوى لها جذم » وما أبقت الرياح والأمطار مثل « الوشم » وهذه الأشياء تحمي شعلة الحياة ولهبها من الانطفاء وإذا كانت النار قد حمدت فإن الخوالد والنوى تحمي بقيتها من الاندثار ، ولقد ولدت عوامل أخرى للبقاء ومظاهر جديدة للحياة ممثلة في عوامل التوالد والتحدد والاستمرار . فالبقر والظباء حولها أولادها - رمز التجدد والاستمرار - وهناك مسارب مختلفة لهذا البقاء « تقرو بها البقر المسارب » فالدار رغم دروسها تصطبغ بالحياة ، فلقد تحلّف المطر « البهم » وهو في أحد معانيه النبت الصغير الذي شبه به أولاد الظباء والغزلان :

وأرى لها دارا بأعدرة السد	سيدان لم يدرس لها رسم
إلا رمادا هامدا دَقَعَتْ	عنه الرياح خوالد سُحْمُ
وبقية النوى الذي رَفِعَتْ	أعضاده فتوى لها جذم
فكان ما أبقي البوارح وال	أمطار من عرصاتها الوشم
تقروها البقر المسارب واخ	تلطت بها الآرام والأذم
وكان أطلاء الجاذر وال	غزلان حول رؤومها البهم

ويأتي بعد ذلك البيت الذي يكشف عن الصلة الحميمة بين هذه الدار

و « الرباب » :

ولقد تحل بها الرباب لها سلف يفل عدوها فخم

ويجب ألا تفلت منا هذه الإشارة الفذة ، فهنا صرب من « الحلول »
فرباب هي الدار والدار هي الرباب ، وهما معا الحياة التي تفل عدوها . يقول
الشراح إن السلف هي الخيل المتقدمة ، ويقولون : كانت العرب إذا أرادت
التحول تقدم السلف على الخيل ، ففوضوا الطريق وأصلحوه حتى تأتي الظعن ،
فحينئذ مقبلون على فترة من مظاهر النعمة والاستمتاع بهذا البصر على أداء
الحياة الذي تمأت أسبابه ، وها تقبل الحياة بوجهها الضاحي الخادع البراق
وتظهر الرباب - الحياة صافية بيضاء كبردية ناعمة كالدرة المضيئة ، وهذا أحد
وجهيها .

بردية سقى النعيم بها	أقرانها وغلا بها عظم
وتريث وجهاً كالصحيفة لا	طمآن مُختلج ولا جهنم
كعقيلة الدر استضاء بها	محراب عرش عزيزها العجم
أغلى بها ثما وحاء بها	شخت العظام كأنه سهم
بلبانه ريت ، وأخرجها	من دي غوارب وسطه اللحم

وهذا الوجه الباعم من وحوه الحياة لا يتحقق إلا بالقوة ، ولا يجيء بها إلا
شخت العظام الماضي كالسهم الذي يستطيع إخراجها من البحر المتلاطم الموج ،
فهذا الوجه لا يتحقق إلا بالحرب والقتال ، وأما وحه الإنتاج والخصب والتعمير
فلن يتم إلا ببسط أجنحة الرحمة والحب والحنان والعمل الخفي الدائب والدفع
المخصب الولود :

أو بيضة الدعص التي وضعت في الأرض ليس لمسها حنم

إن الحياة ولود ومستمرة ، وتجدها لا يتم إلا عن طريق استمرار قدرتها
على التوالد ولهذا تحفل القصيدة بالإشارة إلى رموز كلها يوحى بالتحدد
والاستمرار فهناك أولا « الرباب » - والرمز للحياة بالمرأة معروف قديماً وحديثاً
على مستويات مختلفة - وهناك البقر والظباء والمعزى وأولادها ، وهناك رمز أكبر
وهو « بيضة الدعص » التي وضعت في الأرض ، وتقدم القصيدة لنا هذه البيضة

محوطة بكل صوف الرعاية فهي سر الحياة المخبوء في الأرض ، وفي مقابل
« البيضة » السر ، توحد « الدرة » البراقة العقيم رينة الحياة الدنيا ، والرباب الحياة
إما درة وإما بيضة ، والبيضة المنتجة لا تحتاج إلا إلى الحنان والحب والرعاية المطمئنة
والسكينة ، وأما الدرة فلن يقدر عليها إلا المحارب القوي :

أو بيضة الدعص التي وصعت	في الأرض ليس لمسها حخم
سقت قرائنها وأدفاها	قرد الجاح كأثمه هدم
ويصمها دون الجاح بدقه	وتغفها فوام قتم
م تعتذر منها مدافع ذي	ضال ولا عقب ولا الزخم

ومدافع ذي ضال ، وعقب ، والزخم أماكن ، فالبيضة قادرة على الإنتاج
في أي مكان ما توافرت لها شرائط الرعاية والدق ، والحنان .

الدرة براقة لامعة ، والبيضة بيضاء ناصعة وهما وجهان من وجوه الحياة
الكثيرة المتعددة وكل منهما « كالصحيفة لا ظمآن محتلج ولا جهم » لكن هل
تدوم الحياة أبدا على هذه الحال المشرقة : إن هذا الوجه الأبيض الناصع لا يلبث أن
يتحفى تحت الشعر الأسود الجعد الأغم ، يقول الشراح : إن الأغم هو الشعر
الكثير وأصده الغمم « بالتحريك » وهو أن يسيل الشعر من كثرته في الوجه
والقفا ، إذن هذا وجه آخر من وجوه الحياة الرباب :

وتضل مدرها المواشط في حقد أعم كأنه كرم

وها تظهر كلمة « الكرم » لتشير إلى أصل اللدة الحاصنة من تقبل الحياة
بكل وجوها سواء أقبلت بوجهها أو أخفتها في شعرها الأسود الأغم .

هل يستطيع أحد منا الفكك منها بخيرها وشرها وحلوها ومرها كما
يقولون ؟ كيف وقد ربط كل منا في عنقه بها خيل قصير كما تربط القرينة . ونحن
جميعا نمضي في طريق قلق الحاز ، وإن بدا معبدا من ظاهره :

هلا تسلي حاحة علقث غلق القرينة خبلها جذم

إن كلا منا يحبها حباً شديداً ، ولكن كيف يتسلى عنها ؟ وها تبلغ

القصيدة ذروتها ، ولابد من انفراح ، ولا تجد القصيدة ملجأ إلا « الناقة » فالناقة هي التي يتسع رحابها لهؤلاء المهمومين المجاهدين فهي « الناقة الأم » على حد تعبير أستاذنا الدكتور مصطفى ناصف - التي تصفح صدرها لأبنائها المتعبين من رحلة الحياة الشاقة فتمسحهم السكينة والأمن والسلام ، ولعل هذا هو السر في أن الشعراء القدماء جميعاً كانوا يلجأون إلى الناقة عند احتضار الهم وإرادة تسليته والاستعانة عليه والتلهي عنه ، وقد وصفت الناقة بأنها « أم رئال » ، ودائماً توصف بالقوة والضخامة والعظمة كالنبياں الشاخی الذي يسع الجميع .

وفي الطريق المظلم القلق المجاز « وهو رحلة الإنسان في الحياة » البعيد عن مصادر الري الذي يبدو فيه الذين سقطوا دون تحقيق مبتغاهم وكأنهم القطا على الجانييت لابد من اللجوء إلى الناقة لاجتيازه :

ومُعَبِّدٌ قَلَقَ الْمَجَازَ كِبَارَ يَ الصَّنَاعِ إِكَامُهُ دُرْمٌ
لِلْقَارِبَاتِ مِنَ الْقَطَا نَقَرَ فِي حَافَتِهِ كَأَنَّهَا الرُّقْمُ
عَارِضَتُهُ مِثْلُ الظَّلَامِ بَمَذْ عَانَ الْعَشَى كَأَنَّهَا قَرْمٌ

في مثل هذا الطريق لابد من اللجوء إلى هذه الناقة المباركة لاختيار هذه المحنة والخروج من هذا المأزق الحرج ، ولابد لهذه الناقة من أن تخوض « الحرب » لكي تحقق الأمن والسكينة والسلام فهي دائماً :

تَذُرُ الْحَصَى فَلَقَا إِذَا عَصَفَتْ وَجَرَى بِحَدِّ سَرَابِهَا الْأَكْمُ
فَلَقَتْ إِذَا انْحَدَرَ الطَّرِيقُ لَهَا قَلَقَ الْحَالَةَ ضَمَّهَا الدَّغْمُ
لَحَقَتْ لَهَا عَجَزَ مُؤَيَّدَةٍ عَقَدَ الْفَقَارَ وَكَاهَلَ ضَخْمُ
وَقَوَائِمَ عَوَجَ كَأَعْمَدَةٍ أَلْ بَنِيَانِ عَوْلَى فَوْقَهَا اللَّحْمُ
وَإِذَا رَفَعَتْ السُّوْطَ أَفْرَعَهَا تَحْتَ الضُّلُوعِ مُرَوَّعِ شَهْمِ
وَتَسَدَ حَاذِيَهَا بَدِي حُصَلِ عُقِمَتْ فَنَاعِمَ نَبْتِ الْعَقْمِ
وَلَهَا مَنَاسِمَ كَالْمَوَاقِعِ لَا مَعَرَ أَشَاعَرَهَا وَلَا دُرْمِ
وَتَقِيلُ فِي ظِلِّ الْحَبَاءِ كَمَا يَغْشَى كِبَاسَ الصَّلَاةِ الرِّمِ

وهذه الناقة القوية الخلق التي لها كل صفات القوة هذه ، ناقة مطيعة مذعان تخشى السوط وقد مهدت هذا الطريق القلق ، فتركت الحصى فلقا .

وظلت تجاهد حتى أصبحت آخر الأمر :

كترىكة السيل التي تُركت بشفا المسيل ودونها الرُضْم

وترىكة السيل هي الصخرة التي يأتي بها السيل ، والرضم هي الحجارة الصغيرة المجمعة بعضها إلى بعض . لقد وقفت الناقة كالصخرة في وجه السيل المندفِع تحمي الحجارة الصغيرة من ورائها ، ولقد أدت الناقة غايتها ومنحت الإنسان الأمن والطمأنينة في القلب ، واستطاع أن يعبر طريقه المظلم الموحش ، وكأن هذه الناقة هي قوى الخير الكامنة في الإنسان التي تسعفه بطاقتها الهائلة عند الحاجة فتمنحه القوة الروحية الصافية لكي يعلو على متاع الحياة الدنيا ويريتها البراقة الزائلة التي قد يفقد الإنسان نفسه من أجلها في كثير من الأحيان ، ويصح أقدر على عدم الاستجابة للإغراء الخادع الذي يتمثل في ذلك المشقر « القصر المشيد » الذي يبنى على هضيب مرتفع لا يستطيع الآخرون بلوغه . لتبقى في النهاية قيم الخير والحق والجمال وليذهب كل ما عداها من الإثم والزيف والضلال .

ولا يمكننا فهم هذه الناقة إلا على هذا الوجه ، فهناك في القصيدة « مائة ناقة » أخرى ليس لها مثل هذه الصفات :

إني وحقك ما تخلدي مائة يطير عفاؤها أذم

فهذه ناقة خاصة يؤكد ذلك أنها مع كل صفات القوة والضخامة الخرافية تبخر في النهاية فلا يبقى منها إلا الروح . فالكاهل الضخم والقوائم التي كأعمدة البنيان وقد عولى فوقها اللحم وغيرها قد بليت جميعاً :

بليتها حتى أؤديها رم البظام ويذهب اللحم

لقد بليت كل مظاهر القوة المادية ، وبقيت القوة الروحية في حالة من التطهير العالى مكنه من التعالى على الحياة ، وساعده على إدراك الحقيقة الكبرى في الكون ، وأظهر له « الرباب » على حقيقتها ، فبعد أن أراقت الرباب ماء شئونه الغالية أصبحت في آخر الأمر « عاذلة » ليس لها علم ببواطن الأمور وحقائق الأشياء ، لقد نهياً للانفصال عنها بسلام :

وتقول عاذلتني وليس لها بغد ولا ما بعده علم
إن الغراء هو الخلود وإن المرء يكرب يومه العدم
إنها تحاول إغراءه من جديد، ولكنه الآن أكثر وعيا وإدراكا لحقائق الأمور ولن
تخدعه الدرة البراقة ، لقد تطهر وأدرك السر .

إني وجدك ما تخلدني مائة يطير عفاؤها آدم
ولن بنيت لي المشقر في هضب تقصر دونه العصم
لتنقبن عني المنية إن الله ليس كحكمه حكم

ثم يهتف أخيرا في استسلام المطمئن ، وقد نعمت روحه بالسكينة والسلام
بعد أن أفرغت نفسه من حب « الرباب » :

إني وجدت الأمر أرشده تقوى الإله وشره الإثم

الفصل الثالث
التحليل النصي للقصيدة
(قصائد معاصرة)

المبحث الأول
مُعْطَيَات التَّعْبِير
فِي قَصِيدَةِ الْحُبِّ وَالْأَشْيَاءِ

- ١ -

هذه القصيدة مختارة من الديوان الذي أصدره الشاعر حامد طاهر وسماه «ديوان حامد طاهر» مستنداً في هذه التسمية إلى التراث الشعري في العقود الأولى من هذا القرن ، إذ كان الشعراء يفعلون ذلك دون أدنى حساسية على حد قوله^(١) ومتحدّين بها أيضاً الوضع الشائع في أسماء دواوين الشعراء المعاصرين حيث يطلق كل منهم على ديوانه غالباً إحدى القصائد فيه . ويكشف هذا الصنيع من قبل الشاعر عن روح التحدي الواثق ، والاعتداد المطمئن بنفسه . وقد يوحي هذا العنوان المختار بأن الشعر الذي يحتويه الديوان شعر تقليدي ، ولكن المفاجأة أن العنوان تقليدي والشعر غير تقليدي ، فعلى مستوى الإطار الشكلي للقصائد نجد الديوان يشتمل على ستين قصيدة موزعة على شعر التفعيلة « الشعر الحر » و « شعر البيت »^(٢) أو ما يسمى « الشعر العمودي » . وهذا الشعر تنوعه : التفعيلي والعمودي ليس شعراً تقليدياً بحال . فالشاعر حامد طاهر قد تجاوز قضية الإطار أيضاً ما كان هذا الإطار ، وأصبح اهتمامه الأول هو الفن الشعري ذاته من حيث هو فن يجذب إليه المتلقي بما يثيره فيه من أشواق إنسانية عالية ، وبأساليب شعرية تفجر قضايا حيوية تتجاوز المكان والزمان المحدودين ، وتتصل بالتمازج العليا متخذةً من الواقع المحدود نقطة تفجير شعري .

(١) نشر هذا البحث بمجلة البيان الكويتية العدد : ٢٧٩ يونيو ١٩٨٩ م .

(٢) انظر مقدمة ديوان حامد طاهر : ٤٨ .

(٣) لا نعصد بهذا نضيق لـ « حده » قصيده «عرسية هي البيت ، ذلك في مقابل « شعر التفعيلة » = الشعر الحر » ولا يقصد من هذه التسمية أي معنى آخر غير معروضي

وقارئ ديوان حامد طاهر تستولي عليه تلك الأساليب الفنية التي تعد من سمات كثير من الشعر الحديث في مرحلة صفائه الأولى ، قبل أن تتلفع كثير من قصائد الشعر الحر بالغموض والانهمام ، وتتلف في أودية الاستغلاق . والشاعر في هذا الديوان لم تحرفه موجة الغموض المعتم الذي قد تصحح معه القصيدة لغواً فارغاً ، أو لغزاً معي ، وأحجية مصمتة ؛ فقد عصمته طبيعته الفنية الصادقة وقدرته التعبيرية من الوقوع في هذه الدوامة المبهمة ، فبقى مستعصماً بروح الشعر الخالص ، والإبداع الأصيل ، أيما ما كان الإطار المستخدم في هذه القصائد .

ولاشك أن هذه الأساليب المتنوعة تتوزع على قصائد الديوان بحيث يتحقق في مجموعة منها أسلوب فني معين ، وقد تتشابه هذه الأساليب وتمتزح في مقاطع من قصائد ، وقد تحصل قصيدة أو أكثر على قسط منها وافر ، ولكن هذه الأساليب الفنية في مجملها تمثل خصائص هذا الديوان وحطوطه الأساسية في التعبير الشعري الذي يفضلها الشاعر .

فهناك كثير من قصائد الديوان تُؤثر الطابع القصصي ، فتصبح القصيدة قصة شعرية ، وليس هذا الأسلوب حديثاً في الشعر العربي ، فقد كان معروفاً لدى كثير من الشعراء القدماء ، وقد حاول القاد القدماء أن يوصلوا هذا اللون ويرسموا حدوده ، كما فعل ابن طاطبا العلوي عندما يقول في عيار الشعر : « وعلى أن الشاعر إذا اضطر إلى اقتصاص خبر في شعر ، دبره تدبيراً يسلس له معه القول ويطرُد فيه المعنى ، فبنى شعره على وزن يحتمل أن يخشى مما يحتاج إلى اقتصاصه بزيادة من الكلام يخلط به أو نقص يحدف منه ، وتكون الزيادة والقصص يسيرين غير محدجين لما يستعان فيه بهما ، وتكون الألفاظ المزيّدة غير خارجة من جنس ما يقتضيه ، بل تكون مؤيدة له ورائدة في رويقه وحسه »^(١) وضرب مثلاً على ذلك قصيدة للأعشى يقص فيها خبر السموأل الذي أريد على أن يدفع دروعاً أوّتمن عيها ، وخير بين ذلك وقتل ابنه ، فدفع بابه وفاء لأمانته . ويقص الأعشى ذلك في قصيدة له ، منها قوله :^(٢)

(١) عيار الشعر لابن طاطبا العلوي ٤٣

(٢) انظر القصيدة في ديوانه : ٦٩ ، ٧٠ (المؤسسة العربية للطباعة والنشر ، بيروت)

فصل تُقدِّمُهُ إِذْ قَامَ يَقْتُلُهُ : أَشْرَفَ سَمَوَاتٍ فَانْظُرْ لِلدَّمِ الْجَارِي
أَقْتُلْ ابْنَكَ صَبْرًا أَوْ تَحِيَّ بِهَا طَوْعًا ، فَأَنْكَرَ هَذَا أَيُّ إِنْكَارٍ
فَشَكَ أَوْدَاجَهُ وَالصَّدْرُ فِي مَضْضٍ عَلَيْهِ مَنْطُوبًا كَاللَّذَعِ بِالنَّارِ
وَاحْتَارَ أَذْرَاعَهُ إِلَّا يُسَبِّ بِهَا وَلَمْ يَكُنْ عَهْدُهُ فِيهَا بِخِتَارٍ
وَقَالَ : لَا أَشْتَرِي عَارًا بِمَكْرُمَةٍ فَاخْتَارَ مَكْرُمَةَ الدُّنْيَا عَلَى الْعَارِ

غير أن القصة في ديوان حامد طاهر قصة يبتكرها الشاعر نفسه ، وليست قصة يرويها عن غيره ، فهي قصة فنية ، يعمل عنصر القصص فيها على جذب القصيدة وتماسك أجزائها وترابط عناصرها .

ويعتق مع الملمح القصصي ملمح آخر مرتبط به يمثل طابعاً خاصاً عند حامد طاهر ، وهو الطابع الحوارى . وقد ظل هذا الأسلوب الفني ينمو ويتمكن حتى إن الشاعر جعل إحدى قصائده بعنوان « حوار » بحيث يكون أفضل لها أن يقرأها صوتان :

- عاصفةُ الليلةِ أقوى .
- فلنرجيء موعِدنا للغد .
- لا . أعرفُ ركنًا في هذا المقهى .
- حسنًا ماذا تُشرب ؟
- اسمع :
- إلخ .

وتستمر القصيدة كلها هكذا مورعة بين صوتين : الشاعر ومستمعه . ويكاد هذا الطابع الحوارى يستوي على كل القصائد ، ولا تكاد تخلو منه قصيدة . والشاعر أحد المتحاورين دائماً . ويتنوع محاوره بتنوع التجارب المختلفة ، ويقوم الحوار في شعر حامد طاهر بتعدد الأصوات في القصيدة فيكسبها حيوية نابغة من تعدد الرؤى والمواقف .

والقصائد في ديوان حامد طاهر تقوم على اختيار زاوية الرؤية الشعرية . وهي دائماً لقطة دقيقة تحتاج إلى عين فية حادة لالتقاطها ، تكشف القصيدة هذه اللقطة وتكثيرها فتداعى بقية الحواسب في نفس المتلقي ، وتوارد من خلال هذه اللقطة المحدودة المحددة ، وبذلك ترك القصيدة قارئها وهو يفكر فيما أثارت فيه ، فتضيء جوانب التجربة كلها في نفسه . وتعتمد بعض القصائد إن جعل عدد من اللقطات تتحاور في إطار واحد فيكون مجموعها لوحة مكتملة في ذهن متلقيها ، ولكنه يظل يتأمل هذا التجاور الخلاق ويفكر فيه . إن القصيدة هنا تحاول أن تجمع أشياء مبددة لا يربط بينها ذهن المتلقي عادة إلا إذا تحاورت . فيصح هذا التحاور في داته مدعاة للتأمل ، وقد تتماثل هذه المتجاورات أو تتقابل ، ويصور هذا التماثل أو التقابل مثيراً للعمل الشعوري الحي .

-٢-

إن قصيدة « الحب والأشياء »^(١) يتحقق فيها كثير من هذه السمات الفنية والأساليب الشعرية التي يتمتع بها هذا الشاعر :

.. وأمام الواحة الملاءى نفسانين الصَّيف ، وأشياء الرِّية
كانت تتوقَّف عيناك على ثوب معروصي في راوية ملعونة
وتشدَّين بكفِّيك ذراعِي :

ما رأيك ؟

- لا طعم له !

وشقَّ رحام النَّاسِ

نشقَّ زحام النَّاسِ بخطواتٍ مطَّعونة !

وعلى شطِّ النَّيلِ الممتدِّ

كنا نمشي ساعاتٍ لا نُجهد

(١) ديوان حامد طاهر . ص ٧٦ ، ٧٧

ونحاول أن ننسى لونَ الفُستانِ
 فنقولُ كلاماً حُلواً عنَ غَدنا المفروشِ بورْدِ
 وكثيراً ما كُنْتُ تُعَيِّنُ قَصِيدَتِي الأولى
 تلكَ الْكَلِمَاتِ الْحُجْلَى
 عَنْ عَيْنَيْكِ
 وَأَشْوَاقِي
 وَلِيَالِي السُّهْدِ
 فإذا جاءَ الليلُ ، رَجَعْنَا
 أَقْسَمْنَا أَنَا أَرْوَعُ مِنْ هَذِي الدُّنْيَا
 وَالْحَدُّ عَلَى الْحَدِّ

» . . «

لَيْلَى
 كَمْ مِنْ صَيْفٍ وَلَى
 وَالْيَوْمَ أَعُودُ إِلَى وَاجِهَةِ الْأَمْسِ
 فِي جَيْبِي ثَمَنُ الْفُسْتَانِ
 غَيْنَايَ عَلَيْهِ
 لَكِنْ ذِرَاعِي مُرَخَّاهُ
 مُرَخَّاةٌ فِي يَأْسٍ

- ٣ -

فهذه القصيدة قصة قصيرة جداً ، اختار الشاعر فيها لقطة دقيقة تقوم على مقارنة حال بحال ، حالٍ حاضرة يسترجع فيها حالاً غابرة . اليوم ، والأمس . الذراع المرحاة في يأس ، والذراع التي كانت تُشدُّ بكفين ، الوحدة والوحشة والتفرد ، والحب والأنس والحركة والحد على الحد . تغير اللبس ومشاعرهم ، وثبات الأشياء وجودها . فالواحدة مرآة ثابتة تعكس حركة اللبس المتباينة .

وقد يساعد تناول القصيدة من جانب وسائلها التعبيرية على فهم الرسالة التي تحملها بمستوياتها المختلفة حتى على المستوى البسيط الذي قد يتبادر إلى ذهن المتلقي والمتمثل في هذه المقولة المتداولة « عندما نريد لا نَمْلِك ، وعندما نملك لا نُريد » . فالهم هو وسيلة التعبير ذاتها ؛ لأن غير الشعراء يعرفون هذه المضامين ، ومهمة الشاعر هي أنه يقول ما نعرفه بطريقة لا نستطيع أن نقوله بها ، والشاعر هو من يدهشنا - على حد تعبير الشاعرة إملي ديكنسون في مطلع إحدى قصائدها : « كان هذا شاعراً ، إنه مَنْ يَسْتَحْلِصُ معنىً مُدهشاً من المعاني العادية ، وعطراً عظيمًا من الأشياء المألوفة التي تلاشت عند العتبة ، ونُدْهَشُ إذْ لم نَكُنْ نَحْنُ الذين أَسْرَناها من قَبْلُ » . وقصيدة « الحب والأشياء » تستخلص هذا المعنى المدهش من هذا الموقف العادي المكرور ، وتقطر هذا العطر النفاذ من تلك الأشياء المألوفة التي يؤدي إلفها إلى عدم التوقف عندها .

تبدأ القصيدة بالواو العاطفة « وأمام الواجهة المملأى بفساتين الصيف وأشياء الزينة » ، وهي بذلك تختزل كثيرًا من المواقف ، وتضعنا مباشرة في مواجهة سريعة أمام الواجهة ، فكأن القصيدة هي الجزء الظاهر من ذلك الحوار الداخلي الممرور . فهي أشبه بقمة جبل الثلج ، فحرف العطف يعطف أشياء على أشياء ، وهنا يُضْمَرُ المعطوف عليه ، والقصيدة بذلك تدعونا إلى تأمله والتفكير فيه ، وهو - لا بد - من جنس ما هو معروض ، وعلى شاكلته ، فالقصيدة نفسها « واجهة » لأشياء كثيرة تقبع خلفها ، واختارت القصيدة إعلان هذا الجزء وإظهاره . وتقديم الطرف هنا يساعد على إبراز « الواجهة » التي سوف تظهر مرة أخرى في آخر القصيدة ، فتحاصر القصيدة كلها ، وتعطينا الإحساس بأنها هي التي قَصَّتْ على الحب بما حوته من « فساتين الصيف » و « أشياء الزينة » . والصيف حار ملتهب كحرارة الحب في أوله . فكأن هذا الحب قد كان شيئًا صيفيًا أشبه بسحابة صيف ، وكان « زينة » ظاهرة خادعة ، ولم يكن عميقاً ولا مضمراً ، والقصيدة تعري هذه المأساة وتكشفها وتعرضها كعرض فساتين الصيف هذه ، فواجهة اليوم هي واجهة الأمس « واليوم أعود إلى واجهة الأمس » ولكن

هذه العودة كانت يائسةً كثيفةً كاسفةً الروح . و « الأشياء » هي التي تقضي على مثل هذا النوع من الحب إذ يتحطم أمامها . إن هذا الظرف « أمام الواجهة الملأى .. » عصرٌ تأثير في القصيدة ، ولذلك تقدّم على عناصر جمته ليصبح تأثيره منصباً على كل ما يأتي بعده سواء من جمته أم من سواها من الجميل الغالية .

إن « النعوت » في هذه القصيدة موظفة توظيفاً جيداً بحيث يأتي كل نعت في موضعه ليقدم ملمحاً تركيبياً في بنية هذه القصيدة المحكمة المحبوكة ، ولذلك جاء وصف « الواجهة » في هذا الجزء المدفوع به في المقدمة بهذا الوصف المؤثر « الملأى بفساتين الصيف وأشياء الزينة » فهي « ملأى » من وجهة نظر غير القادر على شراء شيء منها ، وأما القادرون فقد يرونها على أنها ليست كذلك ، وبذلك يتحدّد مسار القصيدة إذ تبدأ بالعقبة الكبرى التي لا يستطيع هذا الحب أن يتخطاها أو يتجاوزها ويعلوّ عليها ، ويؤكد النعت السابق نعتان آخران في الجملة نفسها « كانت تتوقف عينك على ثوب معروض في زاوية ملعونة » فالثوب « المعروض » فيه تحدّ ظاهرٌ لعدم القدرة التي كشفتها الواجهة الملأى ويعترض لها ويقف في طريق هذا الحب ، ولذلك تصبح هذه الزاوية « ملعونة » وسوف تؤدي بالضرورة إلى أن تصبح الخطوات في طريقه « خطوات مطعونة » فوقع هذه الأشياء على نفس غير القادر يستنزل اللعنات . ومن هنا تصبح هذه « النعوت » كاشفة عن وقع هذه الأشياء على النفس ، وهذا الثوب المعروض واحد من « فساتين الصيف » وسوف يعود مرة أخرى في وسط القصيدة « وحاول أن ننسى لون الفستان » كما يعود مرة أخرى في آخرها « في جيبي ثمن الفستان » ، و « ال » في الفستان عهدية ، فهذا الفستان باق في مكانه ليشهد الخاتمة الحزينة لهذا الحب المحروم . في المرحلة الأولى « كانت تتوقف عينك » وفي الوسطى « ونحاول أن ننسى لون الفستان » وفي المرحلة الأخيرة « عيناك عليه » فقد حدث إذن تبادل مواقع « عينك » و « عيناك » . في المرة الأولى حيث عدم القدرة على الامتلاك والشراء كانت « عينك » ، وبعد امتلاك القدرة عليهما كانت « عيناك » فلم تكن

وجهة النظر واحدة أبدًا ولم تتحدد الرؤية من منظور واحد مطلقًا إلا في محاولة النسيان ، وواضح أنها محاولة لم يكتب لها النجاح ، ولذلك كان طبيعيًا جدًا أن ينتهي الحب هذه النهاية الأسيفة .

وتكشف القصيدة في هذا الحوار القصير جدًا اختلاف منظور الرؤية ، وتباين الاتجاه وعدم توافق الطريق أو اتحادهما بينهما :

- ما رأيك ؟

- لا طعمَ لهُ .

وقد سبقَ هذا الحوارُ بجملةٍ قصيرةٍ كاشفةٍ عنه . « وتشدّين بكفّيك ذراعي » فعيناها وكفّاهما متجهةً جميعًا إلى الثوبِ المعروض ، وتحاولُ أن تشدّ كل شيء نحوه . والفعل « تشدّين » بدلالته يحاولُ الجذبَ والقسْرَ على شيء غير مرغوب فيه من جانبه هو ، وفي كفّها ذراعٌ واحدةٌ ، وأمّا الأخرى فقد بدأت في الانسلاخ من هذا الجذب غير المحبوب ، والتحرّر من أسر الماديات اللعينة ؛ ومن هنا جاء الجواب المقتضبُ القصيرُ الكاشف « لا طعمَ له » ، وهذا يكشف اختلاف مَذاق الأشياء كما اختلفت النظرةُ إليها ، فكلٌّ من الحبيبين له وجهةٌ هو مولّياها .

لقد كان هذا الحوار القصير الذي لم يُعُدْ سؤالًا واحدًا مقتضبًا ، وجوابًا مقتضبًا كذلك ، كاشفًا عن طعنة عميقة نافذة أفقدتهما القدرة على الاستمرار والتحمل ، فلم يجدا لهما طريقًا بين الناس ، فالخطوات عاجزة والعبء ثقيل . إن الزحام يحتاج إلى قوة تؤدي إلى شق طريق فيه . ومحاولة شق طريق لهذا الحب تتكرر ، ولكن الطعنة النافذة أَوْهَنْتِ القوى حتّى إن الخطوات نفسها أصبحت مطعونة جريحة لا تقوى على المسير ؛ ومن هنا تكررت الجملة الدالة على المحاولة « ونشّق زحامَ الناس ، نشّق زحامَ الناس » لكن الوسيلة مقصورة غير مستطاعة لأن هذا الشق أصبح « بخطواتٍ مطعونة » . وماذا تفعل الوسائل العاجزة الكسيحة أمام الرغبات الطموح ؟

ويتهيء المقطع الأول من القصيدة وقد حمل في داخله عوامل الفرقة وبدره الخلاف التي سوف تنمو حتى تؤدى ثمرتها في النهاية وحشةً ووحدةً وتفرداً . وقد ساعدت خصائص التعبير المختارة على تصوير هذه العوامل المتداخلة من خلال المفردات المستخدمة ، والوظائف الحوية الدالة المتمثلة في اختيار نعوت معينة ، ودفع بعض العناصر في الجملة من مكانها ، والتكرار اللفظي المقصود ، والصيغة الجوارية المقتضية الكاشفة ، وتوزيع الضمائر توريحاً دلالياً بارعاً بين مخاطبة والمتكلم إذ جاءت المخاطبة في « عيناك - تشدين بكفئك » في مقابل المتكلم في « ذراعي » ، ولم يخاطب هو إلا مرة واحدة في « ما رأيك » حيث تظهر العلة في جانب على حساب الآخر ، ولكنهما يتوحدان في الفعل « نشق » الذي يتكرر مرتين . وهو توحد أقرب إلى التفرق ، لأهما توحداً في فعل « الشق » الذي يفصل ويفرق ولا يجمع ويوحد .

ويأتي المقطع الثاني من القصيدة فيه شيء من المرح والشوة ، لأن فيه محاولة للعلو على الصعظ المادي « للأشياء » . ولأنه يبدأ إلى الذكريات الخاصة المستقيمة ، ولأنه يحاول أن يقيم معادلاً روحياً للأشياء ، وكأنه محاولة لتصحيح المسار عن طريق التسامي ، ولكن ما يزال وقع « الأشياء » ثقيلاً حتى يُخمد بهذا الحب إلى التلاشي ، ويظل « لون الفستان » يفرش مساحةً واسعة على هذا الفرح التذكري الواهن المطعون . ومساحة اللون هذه مساحة سوداء ، وسواها آت من الليل في جملة هباته « فإذا جاء الليل ، رجعنا » فكأنهما يدآن الكرة من جديد ، ولم يتقدما في الطريق الممتد على شط النيل . ورغم أن الهتاف الذي يتهيء به المقطع هو « أنا أروغ من هدي الدنيا » نجد أن هناك كلمة تسبقه وتعمل على تكذيبه وعدم صدقه وهي الفعل « أقسما » فلم يعد كل منهما يصدق الآخر ولذلك يبدأ كلاهما إلى القسم ، وأما عبارة « والحد على الحد » فهي لمداواة الكذب الذي يتسرب من العبارة السابقة المسبوقة بفعل القسم .

وكما بدأ المقطع الأول في القصيدة بطريق مدفوع به إلى الصدارة بدأ المقطع الثاني بخارٍ ومجروبٍ مدفوع به إلى الصدر ، وهو « وعلى شط النيل الممتد ، كما

نَمْشِي سَاعَاتٍ لَا تُجْهَدُ . واختيار الكلمات في القصيدة لا يكون عشوائياً ، وكذلك اختيار الوظائف السحوية لها لا يكون عبثاً . ولذلك تأتَّى كلمات « شَطَطٌ » و « التَّيْلُ » ونعته بـ « الممتدَّ » . والنيل هو مصدر الخصب الذي يحمي الحياة ، ومنه كل شيء حي بوصفه ماء ، وهما بَعْدُ لم يخوضاً غمارَ الحبِّ ولم يغرقا فيه . بل إنهما ما يزالان على « شَطَطِ النيل » . وأمامهما شَوَاطِطٌ طويلةٌ وطويلٌ ولذلك فالشَّطُّ « ممتدَّ » . والفعل « نَمْشِي » فيه طراوة وليونة وليس جذاً ونشاطاً ولذلك جاءت « لَا تُجْهَدُ » ولون الفستان ما يزال يُغَشِّي الرؤية ويضللُّ عن الطريق . فتأتَّى جملة « ونحاولُ أَنْ نَنْسَى لَوْنَ الفستانِ » . والمعادل له هو الكلام الخلو عن الغد المفروش بورد وليس العمل من أجله . وأما جملة « وكثيراً ما كُنْتُ تُغْنِيَنَّ قصيدتي الأولى تلك الكلمات الخُحْلَى عَنْ عَيْنَيْكَ وَأَشْوَاقِي وليالي السَّهْدِ » فهي تودّد عاتبٌ يريد معرفة سبب التحوُّل الذي جعل « عَيْنَيْكَ » تتوقفان أمامَ الواجهة الملأى . ما الذي حرى لعَيْنَيْكَ ؟ ولماذا تحوَّلتا عَنِّي إلى تلك الأشياء ؟

إن عينيها أطلتا في المقطع الأول من القصيدة ، وأطلتا في المقطع الثاني ، واختفتا في المقطع الثالث وهو المقطع الختامي الخزين ، وفي كل مرة أطلت فيها العينان لم تتوجها أبداً إليه . في المرة الأولى توحهتا للأشياء ، وفي الثانية كان هو الذي يتحدث عنهما ، ولم يفلح في لَفْتِهِنَّما إليه . ولأن المقطع الثاني كان محاولة لنسيان لون الفستان تكرر ضمير المتكلمين تسع مرات « نَمْشِي - لَا تُجْهَدُ - نُحَاوِلُ - نَنْسَى - فَفُورٌ - غَدْنَا - رَجَعْنَا - اقْسَمْنَا أَنَّا » . ومنها سبع مرات جاء الضمير فيها فاعلاً ، فالحركة واحدة منهما ، ولذلك أحسَّ بامتلاك الغد (غَدْنَا) وشعرا بأنهما أروع من هذه الدنيا كلها وقد كان هذا الشعور في الواقع من طرف واحد . ولكنه كان يحاول أن يوهم نفسه ويخدعها عن الحقيقة المؤلمة . وحتى عندما استقل ضمير المخاطبة وضمير المتكلم في هذا المقطع نغدهما وقد امتزجا في تعانق دلالي متفاعل « وكثيراً ما كُنْتُ تُغْنِيَنَّ قصيدتي الأولى » وتعاظفا تعاطفَ باعِثٍ ومُستَجِيبٍ في « عَيْنَيْكَ وَأَشْوَاقِي » .

ويجئ المقطع الثالث والأخير في القصيدة مقتضاً معبراً عن الإحساس
بحياة الأمل واليأس والهزيمة ، ووحشة التفرّد والوحدة ، ونهاية القصة الحزينة ، في
حديث إلى النفس ، بادئاً بنداء من لا يستجيب :

لَيْلِي
كَمْ مِنْ صَيْفٍ وَلِي
وَالْيَوْمَ أَعُودُ إِلَى وَاجِهَةِ الْأَمْسِ
فِي جَيْبِي ثَمَنُ الْفِسْتَانِ
عَيْنَايَ عَلَيْهِ
لَكِنْ ذِرَاعِي مُرَخَّاةٌ
مُرَخَّاةٌ فِي يَأْسٍ .

إن الصيف الأول مرّت عليه صُوبٌ لا يدري عددها^(١) ، وواجهة الأُمس
ما زالت تعكس ما يحدث اليوم ، و « الفستان » البعين في الجيب ثمنه ، والعينان
عليه ، لكن الذراع التي كانت تجذبها كفّان « مرخاة ، مرخاة في يأس » .

ولا يظهر في هذا المقطع سوى ضمير المتكلم المفرد وحده « أعود - جَيْبِي
- عَيْنَايَ - ذِرَاعِي » وقد اختفى ضمير المخاطبة وضمير المتكلمين ولم يبق سوى
الوحدة الموحشة ، ونداء « لَيْلِي » في أول المقطع هو نداء للنوع كلّه ، إنها ليل
القاعة في النَّفس ، وأضاعَتْها « الأشياء » من يده . وقد ظل « الفستان » يتردّد
بإحشاءاته في القصيدة حتى قضى على الحب ، والحبُّ لا يُشْتَرَى بالمال . وقد تلاشى
سحر القدرة على شراء الفستان ، وقد كان من قبل حلمًا خفيًا ، وأمنية كامنة ،
ولكنها لم تتحقق في وقتها الملائم .

حَتَّى الَّذِي كُنَّا نَنْظُرُ الْمَعْنَى فِيهِ تَلَاشَى سَحْرُهُ وَانْطَفَأَ
لَمَّا وَصَلْنَاهُ ، وَصَلْنَا وَقَدْ أَذْرَكْتَ الْأَشْوَاقَ هَذَا الْخَطَأَ^(٢)

(١) يصحح (كم) هذا ليكون حبرية ، وإن تكون استهامية . وإذا كانت استهامية فهو استهزام
خارج عن دلالته الأصلية . والتفسير بأيهما يعني دلالة القصيدة .

(٢) من قصيدة « الخطأ » للشاعر حامد صهر في ديوانه : ١٩٦٦ .

إن عبارة « غَيَايَ عَلَيْهِ » عبارة مشعة تعكس ألوانا من الأحاسيس المختلفة . بعضها يعني تأمل هذه الدورة التي بدأت من الواجهة وعادت إليها ، وبعضها يعني التعجب من سخرية هذا الثوب المعروض في روايته اللعينة لا يجد من يلبسه ؛ لأنه عندما كان يوجد من يلبسه م يكن يوحد ثمنه ، وعندما وجد ثمنه لم يوجد من يلبسه ، وسوف يظل هذا الثوب المعروض يخاليل من يراه ويتطلع إليه ، ويعمل على امتلاكه إلى أن ينتهي بالنهاية نفسها ، بحيث يتحول إلى أسطورة من الأساطير . وبعضها يعني أن هذا الثوب المعروض فتنة للناظرين فالكل يتحوّل إليه . وتتوقف عليه حركة العينين ، ففي أول الأمر كانت « عيناك عَلَيْهِ » وأما هو فقد قال عنه أول الأمر « لا طعم له » وها هو ذا الآن تتوقف عليه عيناه كذلك . فهل انتهى به الأمر إلى قبول ما أنكره أو الأمر وتطعم ما لم ير له طعمًا ؟ ولكنه قول يائس حزين . لسوف يظل هذا الثوب المعروض في الرواية الملعونة يعمل على قتل الحب ويطارده من كل قلب حتى يقف الجميع أمامه خائري القوى يائسين من المقاومة حين لا تجدي المقاومة شيئًا .

وكل جزء في هذا المقطع يتردّد في مقابلة موحية إلى نظير له سابق في القصيدة ، فالصيف في أول بيت يقابله « كم من صيف ولّى » و « الواجهة المملأى » يقابلها « واليوم أعود إلى واجهة الأمس » ، و « فساتين الصيف » و « لا طعم له » يقابلها « في جيبي ثمن الفستان » ، و « كانت تتوقف عيناك » يرتد إليها « غَيَايَ عَلَيْهِ » ، و « تشدين بكفّيك ذراعي » تقابلها « لكنّ ذراعي مرخاة مرخاة في يأس » ، ولكن هذه المقابلات الجديدة كلها قد تغيرت ما عدا الواجهة والفستان ، ولم تعد على ما كانت عليه ؛ فهي كلها مُحَبَّطَةٌ يائسة ، فالصيف « ولّى » وولى معه كل شيء ، والواجهة أصبحت « واجهة الأمس » وليست واجهة اليوم ، أو الغد ، والدراع مرخاة إرخاء اليأس والقنوط . ويتضمن هذا المقطع في الوقت نفسه سخرية الأسى لأن هذه النهاية معروفة وليست مفاجئة .

وقد بنيت القصيدة كلها من أحل تصوير هذه النهاية المعروفة من مقدماتها؛ ولذلك اتخذت حركة الزمان في المقطعين الأول والثاني صيغة الماضي المتكرر « كان + الفعل المضارع » « كانت تتوقف عيناك » . وكذلك « كنا نمشي .. »

وأيضاً « كنت تعين » .. على حين اتخذت حركة الزمان في المقطع الأخير صيغة المضارع وفي فعل واحد فقط « أعود إلى واجهة الأمس » . إنها عودة الذكرى المُبْصَّنة ، وارتدادة من يُوجِّعه تصرف الزمن .

-٤-

إن القصيدة الجيدة تسي فيها الحمل بدقة محكمة ، وتُنقِى لها العبارات في عَفْوِيَّة آسرة ، وتخلُق الكلمات فيها سياقها الملائم ، وتتفاعل فيها عناصر التعبير تفاعلاً يعمل على إشعاع عدد غير محدود من الدلالات . وقد تطلق القصيدة من حادثة فردية عادية أو موقف شخصي حقيقي أو متخيل ، ولكن الروح الشعري في التعبير عنها يعطيها طبقات من الدلالة تستجيب لكل قراءة ، وكلما أمعن القاري، تكشف له وجوه من الدلالة وتعددت أنواع العطاء ، فليس الشعر كلاماً كل ما فيه رنين الغمات ، إنه قلب الشاعر وروحه ودمه تمسها نار الفن المقدسة^(١) فتصبح كلمات على حد تعبير الشاعر حامد طاهر :

لا تقولِي : ذلك الشَّعْرُ كلام كل ما فيه رنينُ الثَّغَمَاتِ
إنَّه قلبي وروحي ودَمِي مَسَّت النار فصارتُ كلمات^(٢)

ومن هنا نجد من حق متلقي القصيدة أن يتحاور بها الحادثة الفردية ، أو القصة الشعرية في مثل هذه القصيدة - إلى عوالم رمزية كبرى تتخذ من التعبيرات في القصيدة معادلات لها ، وها فقط قد يختلف الاجتهاد باختلاف الثقافة وتنوع التحارب . ولذلك حسبي ها أن أفق عدد حدود التعبير ومساكن الأسلوب الدعوي في القصيدة . وما يعطيه هذا يعدّ طبقة ضرورية أساسية من طبقات الدلالة يترتب عليها ما عداها على كل حال ، عبارة أخرى أقول ، حسنا - نحن المتلقين - أن نُسْتَدْفِيء ببار الشعر المقدسة ونستضيء بها ولا نُدْعِها تحرقنا .

(١) شاعر قصيدة بعو - « بار مقدسة ١٤٦٠ هـ - « عبد في دمي مدمج دني بحر وصيني فقد أصبحت مثل النلح لا أروى ولا أدنى . « هو يشاؤن بها تجربة الماء مع الشعر . عذاب الشاعر وفرحه به

(٢) من قصيدة أوّل كلمات الحب في ديوانه : ١٤٦٠

شبكة العلاقات في القصيدة

(الآتون من رحم الغضب)

القصيدة الحيدة تصنع شبكة من العلاقات الرأسية والأفقية المحكمة . ومن خلال هذه الشبكة يتدرج ساؤها ، ويتصاعد حتى يصل إلى دروة الإبلاغ الفني ، ويتم الإفضاء الذي تُسلم به القصيدة نفسها للمتلقي المتعاطف والقاريء البصير . وغالبًا ما تكون الصورة الأولى في القصيدة مشيرة بمحالاتها الدلالية المكونة لها إلى المحال الدلالي الذي سوف تتحرك الصور الأخرى من خلاله وتتداعى . وقد تتعدد المجالات الدلالية التي تأتي منها الكلمات وتشكل بها الصور ، ولكنها جميعًا تصح دوال متعبرة لدلول ثابت ، فتصبح بذلك حركة السطح تنويغًا لعمق موحد ، وتغيغًا مختلف الدرجات لمعزوفة واحدة ، وعلى القاريء أن يستكشف السلك الرابط الذي ينتظم هذه الخبثات التي تتدرج في حجمها من إحدى الجانبين حتى تنتهي في الجانب الآخر بمثل ما بدأت به وتكون عقدًا لغويًا فنيًا فريدًا .

وقصيدة « الآتون من رحم الغضب » للشاعر سمير فراج تشكل بنيتها من خلال المقطع الافتتاحي :

للار رائحة الرجوع إلى مدينتنا القديمة
هي كلمة الفتح التي تسري بها الشفة الكريمة
وهي البراق بمتمنه معراحمًا فوق الهريمة
النار تنزع عن ملامحنا تجاعيد الهزيمة

فكلمة الفتح هي التي تحقق معزة الرجوع إلى « مدينتنا القديمة » (وصافة المدينة إلى ضمير المتكلم من أول بيت يشت ملكيتها المغصوبة . ووصفها بالقدم يؤكد ميراث هذه الملكية) فكلمة الفتح نازًا تفتح الطريق إلى العودة الكريمة ، وتظهر بها من عار الهزيمة الثقيل الذي حعد ملامحنا ، وكلمة الفتح براق

يحملنا بكفاح النضال والجهاد لنعبر هذه الهزيمة التي أرهقت وحوهنا ، وعبرت
ملاحنا .

يحمل هذا المقطع ضمير الجمع « مدينتنا - معراحتنا - ملاحنا » . فليست
الهزيمة تخص فرداً دون آخر ، والمدينة هي الهدف ، والمعراج هو الوسيلة ، والملاح
هي الحالة الراهنة التي يراد تغييرها وتديلها إلى ملاح تخلو من تحايد الهزيمة . وقد
اتخذت الجمل في هذا المقطع صيغة الجمل الاسمية ، فهي تقرر بحسم أن صريق
الفتح هو الثورة والنار المطهرة التي تنصح حلد المريمية حتى يظهر من تحته حلد
النصر .

وقد حدد هذا المقطع باختياره لكلمة الفتح المجال الدلالي الذي سوف
تشكل منه بقية الصور . فأصبحت « كلمة الفتح » هي المركز الضوئي المشع
الذي سارت على هديه كل المقاطع ، وصارت خيطاً متيناً تُسبحت حوله كل
خيوط القصيدة . وقد انتهت القصيدة - كذلك - كما بدأت ، انتهت
« بالكلمة » وطُيب قولها « فتكلموا ، كلماتكم ستكون - إن قيلت -
وطن » . وبين البداية والنهاية تدور مقاطع هذه القصيدة التسعة عشر . وهي
مقاطع رباعية كلها ما عدا المقطع الأخير فقد جاء من خمسة أبيات - على
معزوفات « الكلمة » التي تفجر الغضب والثورة . وتستمد تشكيلها من معطيات
تاريخية ، ونضالية معاصرة ، وتستخدم أساليب فنية في الإشارة والإحالة
المرجعية ، وتؤلف بين المتناقضات ، وتصنع منها نسيجاً من التقابل الموحى بين
الحاضر والماضي حيث تسقط المسافة والزمن .

وإذا كان صوت الجماعة الذي بدأت به القصيدة ، والذي يشبه نشيد
الكورس أو المنشدين الذين يقفون خلف المشهد الأساسي على المسرح . إذا كان
هذا الصوت الجماعي هو الذي طالعا ، فإنه سوف يغيب قليلاً ويتوارى خلف
الصوت المفرد الذي يظهر في المقطع الثاني ، ويستوي على كل المشاهد يخاطب
هذا المجموع حيناً ويخاطب مفردة واحدة طوال المقاطع . وفي النهاية يتوجه
بالخطاب إلى « الجماعة » التي ظهرت في أول القصيدة . وتعدد الأصوات في

لقصيدة يعطيها ضرباً من الحركة والتفاعل ، واستخدام الضمائر فيها هو الذي يكشف عن مسار هذه الحركة .

يبدأ المقطع الثاني بصوت المتكلم المفرد ، ويخاطب هذا المجموع الذي أسمعتنا صوته في المقطع الأول . وكأن هذا الصوت المفرد يفتح الغاء في قوة وثقة وتقدير حاسم :

لي مفردات تُشَبِّهُ الآتِينَ من رحم الغَضَبِ
السالكِينَ الموتَ ذَرْباً يبعثون عن العرب
إن تقرأوها تسمعوا نبضَ الشهيد وقد أحب
لا تُخْذَعُوا فَمِنْ القصائِدِ حمزة وأبو لهب

إن « كلمة الفتح » ما تزال هي المفتاح الذي يشير إلى هذا المجال .
و « المفردات » - وهي كلمات - تتحول إلى رجال ثائرين مجاهدين يبعثون عن الهوية « يبعثون عن العرب » و « رَحِمُ » الغضب وَلَوْ ، وكلما أنجب مجموعة تسلك الموت درباً للبحث والضال فتفنى ، أنجب مجموعة أخرى ، وهكذا دفعة بعد دفعة ، ولذلك احتارت القصيدة أسماء الفاعلين والفعل المضارع « الآتين - السالكين - يبعثون » فكل من العصب والاستشهاد والبحث متحدّد مُتَوَالٍ .

ثم يتوجه بالخطاب إلى المجموع « إن تقرأوها - تسمعوا نبض الشهيد - لا تخدعوا » ونص الشهيد هو نص المتكلم « لي » ، وهو نبض « الشهيدة » التي علّمته « الموت الجميل » ، وقد يكون نبض كل واحد من مجموع المخاطبين ، فالقارئ يسمع صوت نفسه عند القراءة . لأن الذي يقرأ المفردات الآتية من رحم الغضب يثور ، فتتحول الكلمة به فعلاً ، ومن هنا تحولت الكلمات إلى الآتين من رحم الغضب ، والإنسان كلمة ، والكلمة أصل الكون « هل كان يُعْبَدُ ربُّكم لو لم يقل للكون كُنْ » . والشهيد حيّ يظل قلبه ينبض بالحياة لأن ما يترتب على شهادته باق .

ويختتم المقطع بحملة الهي « لا تُخْذَعُوا » ويحيل في تعليقه هذا النهي إلى مرجع متمثل في « حمرة » و « أبي لهب » ، مستغلاً في ذلك الإشارات التاريخية

لدينية التي تحيط هذين الاسمين ، فهما أحوان وقد استشهد أحدهما ، وقتل الآخر ، وكان أحدهما على حق ، والآخر على ضلال ، الأول استشهد في سبيل الإيمان والحق ، والآخر قتل في سبيل الدفاع عن الكفر والباطل . والقصاصد كذلك بعضها يجاهد في سبيل الحق فهو نار لها رائحة الرجوع ، وبعضها « هُبَّ » خادع مضلل ليس له سوى رائحة الهزيمة والضلال .

في المقطع الثالث يظل صوت المتكلم المفرد واضحاً ، ولكن يتوجه بالخطاب إلى « مفردة » ويتحول المجموع إلى حالة غياب . والمخاطبة هنا « عنك عَلمَنتي الموت الجميل - عليك وهي « الشهيدة » الباقية التي تملأ الدنيا غناء بيكائها ، واجمُوعُها « كَلَّ الناس - أخبرُتهم » . وهما يصح « المتكلم - الأنا » واسطة بين « الشهيدة » والمجموع « نحن - هم » الحاضر العائب ، فكان الشهيدة توحى للمجموع عن طريق « المتكلم » لأنهم يسمعونها من خلاله ، وهو يقوم بوظيفة التلغيف « حَدَّثْتُ كَلَّ الناس عنك - أخبرُتهم » بعد أن يتعلم هو أولاً منها « عَلمَنتي الموت الجميل » . فالرسالة واضحة محددة ، وهي تعلم الموت الجميل وتعليمه . ولا يتم التعلم إلا باللقاء المباشر « أنا تلاقينا يقينا بعد شك » . فقد وضع السبيل .

وقد وضحت التقابلات في هذا المقطع ، فالحديث مع كل الناس من خلف سورٍ مرجعي ، ولقاء المتكلم الحي ، مع الشهيدة ، واليقين والشك ، والشهيدة التي تملأ الدنيا ولم تغب عنها ، والغناء والسكاء ، والموت الموصوف بأنه « الجميل » ، والمتكلم المائل في مقابل « نثر أيامي » وأخيراً « كَلَّ الناس » في مقابل « شهيدة » واحدة .

ويستمر المقطع التالي امتداداً لسانقه ، وإن كان يثير إحالات أخرى جديدة ، مع استمرار الامتياح من مجال « الكلمة » كذلك ؛ إذ جاء فيه « أرثَل » و « سورة » غير أن الترتيل فيه بالدم :

بدمي أرثَل سورة البكر التي حملت بجيل
فأجاءها جمر المخاض إلى جذوع المستحيل

فَأَتَتْ بِهِ فِي كَفِّهِ الْأَحْجَارُ وَالنَّارُ النَّبِيلُ
جَيْلٌ سَيَمْسَحُ عَنْ عَيُونِ مَدِينَتِي اللَّيْلُ الطَّوِيلُ

إن البكر التي حملت مفارقةً مذهشةً ذكرت بمریم عليها السلام ، وهي بكر
حملت بعیسی علیه السلام ، وهو المخلص ، فاستدعت التركيب القرآني الذي
أوحى بالصياغة التالية له « فَأَجَاءَهَا حَمْرُ الْمَخَاضِ إِلَى حَذْوَعِ اسْتَحْيِلٍ فَأَتَتْ
بِهِ .. » فاستوحاه دون أن ينقل نصه ، وكسر فيه المألوف ، وأحلف التوقع
فجعل للمخاض حمراً ، وتبسم المستحيل بخلاً ، له جذوع ، وأتت به « في كفه
الأحجار والنار النبيل » . والأحجار مقرونة بدافع الثار النبيل هي التي ستمسح
الليل الطويل الجاثم ، والحمول به هنا حيل بأكمله - سوف تصحو المدينة كلها
على وقع حجارته التي ولد بها ليرد بها ثاره على من ظلمه . فكلٌ منهم يحمل
قطعةً من « أرضه » يرمي بها الغاصير لتشير أن الأرض تلفظهم .

ويحفلُ المقطع التالي بإشارات مرجعية للمظلومين « زينب والحسين »
و « كربلاء » :

بدموع زَيْنَبَ كُنْتُ تَبْكِيَنَّ الَّذِي لَمُوتَ جَاءَ
وَتَشَفَّقَتْ شَفَاتِكَ مِنْ ظُلْمِ الْحُسَيْنِ بِكَرْبَلَاءَ

والخطاب ما يزال مستمرًا للشهيدة التي لم بُصرَحَ باسمها حتى الآن . ولكنها
أحيطت بكل مظاهر التقديس والإعزاز ، فهي « البكر » التي حملت نجيل . وهي
زينب التي تبكي من جاء لموت وهي الحسين الشهيد المظلوم .

وتلتقي الحسرة والسخرية في البيتين التاليين :
مَنْ ذَا سَيِّدِرُكَ أَنْ مَوْتُكَ كَانَ مِنْ أَجْلِ الْبَقَاءِ ؟

الحسرة على عدم فهم المجموع لقدر هذه الشهادة وعدم الاستحابة لها ،
والإحساس بأن اندي يقدر هذا كنه هو الحبل الجديد الذي حمت به ، لأن
المعاصرين لا هُون مشغولون بتفضيل الفرردق أو جرير في الهجاء لا في النضال ،
ومن هنا جاءت هذه الجملة الساخرة :

والناس تسألني : الفرزدق أم جرير في الهجاء !
و « الناس » هما هم « كل الناس » في « حدثت كل الناس عك » فهم لم
يستحيوا للدعوة بعد ، ويتجاوب « الفرزدق » و « جرير » مع « القصائد » =
حمرة ، والقصائد - أي لُب « كما يتجاوبان مع « أشعاري » في :
لا تسأليني أين أشعاري سيسحقني السؤال
وتحول السخرية من « الناس » إلى اتهام صريح لهم :
هم حَرَفُوا أشعارنا كيلا تبشُر بالقتال
واستأنسوا كلماتنا كي يعرضوها في احتفال

ولذلك فليست هذه أشعاراً حقيقية ، ولا كلمات « للفتح » ومن ثم
يتوجه إلى « الشهيدة » فيصرّح باسمها لأول مرة .
فاستفتحي أنيت القصيدة يا (سناء) بالاشتعال

وقد جاءت « القصيدة » بالتعريف ، إشارة إلى أن هذه القصيدة هي
القصيدة الحقيقية ولا قصيدة سواها ، وكما فتحت القصيدة بالبيت « للآر رائحة
الرجوع ... هي كلمة الفتح التي تسري بها الشفة الكريمة » يطلب الفعل
(استفتحي) من « سناء » أن تبدأ القصيدة الحقيقية بالاشتعال و « سناء »
القصيدة قد تكون الشهيدة سناء المخيدلي ، وقد تكون الشرف والارتعاع بالمعنى
السخوي . فالشرف الحق أن تكون القصيدة استشهاداً واشتعالاً ، وناراً ، وأن
تكون القصيدة « حمرة » ، وبالأستشهاد يبدأ حب الوطن الحق .

وتأخذ المقاطع بعد التصريح باسم « سناء » في رفرقة حب حزين أسياح
تمثل في جمل استفهامية تبدأ باسم الاستفهام « من » فتمثل بحثاً عن « بطل »
جديد يواصل مسيرة الحب ، حب « القصيدة » المشتعلة ، وعزف الجهاد طلباً
للثأر « والحب يقتلنا نبعث من جديد » .

مَنْ أَوَّلَ الحب انطلقنا مَنْ سَيَّلُغَ آخِرَهُ ؟
مَنْ سَوَفَ يَزْرَعُ قُبْلَةَ فوق الجبَاءِ الضَّامِرَةِ ؟
مَنْ بَعْدَ عَزْلِ ابنِ الوليدِ أتَى يَقُودُ عَسَاكِرَهُ ؟

ثم يتحول الخطاب إلى « ساء » « فَلْتَقْبَلِي .. » وبعدها « فَلْتَرْجِعِي .. »
وبعدها « فَلْتَرْجِعِي وَعُدْ هَوَى » وبعدها « فَلْتَمْلِكِي صَدْرِي .. »
فَلْتَقْبَلِي .. مَدَدٌ عُيُونُكُ وَالْحُرُوفُ مُحَاصِرَةٌ

إن « الحروف المحاصرة » هي مقابل الأشعار التي حرفت ، والكلمات
انستأنسة . والرؤية الواضحة هي المدد « مَدَدٌ عُيُونُكُ » و« نحن في شوق حبيس »
للعيون المطبقة التي تمتلك هذه الرؤية في الليالي المغلقة وتؤكد « العيون »
بتكرارها :

فَلْتَرْجِعِي ثَاءً انتظاري في الليالي المغنقة
ودمي اشتياقاً يا حبيبة للعُيونِ المطبقة
نُبْضِي تَلَاغِيَّتِيكَ دِيَوَانًا وَقَلْبِي حَقِيقَةً

غير أن الوصول إليها لن يكون إلا بسلوك الدَرْبِ نفسه ، وهو دَرْبُ الموت
والاستشهاد :

قَالُوا : تَرَاهَا وَاقِفًا مِنْ خَلْفِ حَبْلِ الْمَشْنَقَةِ

ويجثم الحزن على كل شيء في المقطع التالي ، ويثقل الحروف فلا تستطيع
الحركة داخل الكلام ، ومن خلال الحزن الراسي نرى تاريخنا المحمد الذي تحول
إلى صدى هَشٍّ على السيوف ، وما علينا إلا أن نزيل هذا الصدا ونجلو السيوف مرة
أخرى ، ولن يكون ذلك إلا بأن نفعل كما فعلت « ساء » :

هَذِي جِبَالُ الْحَزَنِ رَاسِيَةً عَلَى صَدْرِ الْحُرُوفِ
فَبِهَا أَرَى تَارِيخَنَا هَشًّا عَلَى صَدْرِ السِّيُوفِ
فَدَعُوا الْفَتَاةَ لِحُبِّهَا فَتَسُوفَ تَحْتَرِقُ الصُّفُوفُ
صَلَّتْ هَوَى وَتَلَّتْ بِمَسْنَدِ حُبِّهَا سَوَرُ النَّزِيفِ

وتعود القصيدة بعد هذه الوقفة الحزبية إلى التوجه إلى « ساء » بالخطاب
وتقيم علاقة بين المخاطبة وضمير المتكلمين ، إذ يتحد « المتكلم » مع « المجموع »
أي أنه قام بالإبلاغ والتلقى المباشر ، وبعد أن كان هناك ثلاثة أصوات : المتكلم ،
المخاطبة ، والمجموع الذي يتكلم حيناً ويعيب حيناً آخر ، أصبح هنا جانبان فقط

« المخاطبة = سناء » بدلالاتها ، والد « نحن » بدلالاته كذلك ، فلم تعد هناك
وساطة بين « المخاطبة » و « المتكلمين » فقد اتحد المشدود مع المعنى الأساسي ،
وقد مجتجت الرسالة في تحقيق هذا القدر من المشاركة ، وقد خرجوا إلى حد ما
نزع سلبية الصمت ، ومن هنا أخذت الأفعال المتعدية « أحب » و « ذكر »
حركاتها من فاعلها وهو « تاء الفاعلة » ومفعولها وهو « نا » المتكلمين « أحسننا »
و « ذكرنا » وحركة الحب الأولى مهيأة :

أحسننا وصعدت بالأشواق من قاع الوريد
وصرخت بالحب : اخرجوا من بين خدراك الشيد
وتأتي حركة الحب الثانية دافعة ومثيرة وفعالة ومظهرة .
أحبينا والحب يقتلنا لنبعث من جديد
ذكرتنا أن الرصاصة ماء غسل للشهيد

ويعود المقطع الثاني إلى أفراد « المخاطبة » واستيلائها وحدها على أحراره .
وكان هذا المقطع تراثيل في معبد الحب الذي تحت المخاطبة في زرعه واستانه
وأشرقت به حياة جديدة :

تلك التراتيل الدية في الصباح صدى لمسك
أشرقت بين المفردات فصرن أقماراً لشمسك
ما سقطت الشهداء موتاً إنما رقص بغرسك
لن يكتب التاريخ عنك فأنت تاريخ نفسك

لقد حدث الالتحام ، وتحقق ما يشبه المعجزة ، ومن هنا يأتي السؤال التالي
معتراً عن الدهشة أمام تحقق هذا النقاء الذي سوف يؤتي ثماره :
كيف التقينا يا أبة الركن الذي من الزمان

ونرجع القصيدة مرة أخرى إلى ضمير المتكلم الذي اتحد من قبل مع
« المتكلمين » واتحد مع المخاطبة الملهمة :
وأنا ابن أيام يثر سعالها شبق الدخان

وتقوم المقابلة هما بين « ابن الركن الندي من الزمان » من جانب ، وبين « ابن الأيام المخدرة المعيبة ، التي يثير سعالها شبق الدخان » من جانب آخر ، بين الحصب والبصارة والحيوية والجدة والطهارة ، والرؤية الغائمة والطاقة المهددة والسعال الكليل ، ولأن المقابلة حادة صارخة يأتي هذان البيتان :

فلترجئي وغد الهوى وحديث رهز الأقحوان
فأنا إذا انتحب الرصاص أضح من ضحك الكمان

وتقوم المقابلة هنا أيضاً بين « انتحاب الرصاص » و « ضحك الكمان » لتؤكد المقابلة السابقة ، حيث يتح الركن الندي من الزمان انتحاب الرصاص ، ولكن السعال وشبق الدخان ينتج ضحك الكمان ، ولكنه ضحك كالبكاء . وتؤدي هذه المقابلة الكاشفة إلى صحوة ، ويؤتي الحب ثمرته ، وتظهر الدعوة إلى التحول إلى تعذية نهر الثار لتحقيق العودة إلى المدينة القديمة :

الثار نهر رافض شطيه فلتكني الروافد
أنا عائذ الحبيتي ، والتين والزيتون عائذ
لأشد لحم قضيتي من بين أسان الجرائد
وماذن الأقصى ستصفع وجهه نجما المعابد

يعود الخطاب مرة أخرى إلى « المخاطبة » عرفانا وشكراً بعد وضوح الرؤية ويظل هذا الخطاب يرق ويترقق ويرقى حتى تتحول « المخاطبة » شاحمة إلى رُحاجات مُسيلة للدموع ، وتفتقر في الضمير بالمسجد الأقصى ، والجمال الرواسي الخوالد الثابتة ، والأحداد الذين حاولوا الصعود وأجهدهم السعي من أجله ، وتصفو حتى تصير زهرة تخص حروف الشعر الفعال بالغير ، وتصبح غمامة تمسح الهجير عن العارة وتمدها بماء الحياة ، وتغدو حمامة تني عشها بين السطور أمسا وسلاما ، وأحيرا تتحول في نهاية الخطاب إلى « كلمة » معشوقة محبوبة :

إني أحبك كلمة خرجت مع النفس الأخير

ومع تنوع مسار القصيدة لم تختف « الكلمة » ، بل كانت توحى دائما اختيار المحال الدلالي ، ومن هنا حفلت الأبيات السابقة بالمفردات الآتية من هــ

المجال « فالحروف محاصرة » و « تلا » و « ديوان » و « صدر الحروف »
و « تَلَتْ سُورَ التَّزْيِيفِ » و « جذران التَّشِيدِ » و « التراتيل النَّدِيَّةُ » و « صَدَى
لهمسيك » و « المفردات » و « كتابة التاريخ » و « حديث زهر الأقحوان »
و « أسنان الجرائد » وتتركز هذه كلها لتصبح في نهاية الأمر « كلمة » تساوي .
« المخاطبة » التي صَوَّرَتِ المثال المنشود .

إِنِّي أَحْبَبْتُ يَا زَجَاجَاتِي الْمَسِيلَةَ لِلدَّمُوعِ
دَكَّرْتَنِي بِالْمَسْجِدِ الْأَقْصَى وَقَدْ بَكَتِ السَّمُوعُ
بِجِبَالِنَا وَسُعَالِ جَدْيٍ حِينَ يُجْهِدُهُ الطَّلُوعُ
فَلْتَمَلِّئِي صَدْرِي دُخَانًا إِنَّهُ عِلْمُ الرُّجُوعِ

إِنِّي أَحْبَبْتُ رَهْرَةً تَخَصَّتْ حُرُوفِي بِالْعَبِيرِ
وَعِمَامَةً فِي الصَّيْفِ تَمْسُحُ عَنْ عِبَارَاتِي الْمَحِيرِ
وَحِمَامَةً بِالْجَبْرِ تُبْنِي عُشَّهَا بَيْنَ السُّطُورِ
إِنِّي أَحْبَبْتُ كَلِمَةً خَرَجَتْ مَعَ النَّفْسِ الْأَخِيرِ

وإذا كان النفس الأخير قد خرج ، فقد خرجت معه « الكلمة » التي
لا تموت ، وسوف تطل « عَيْنَا » المخاطبة هاديتين برؤيتهما الواضحة ، وسوف
يرى « المتكلم » من خلالهما الكون كله ، وسوف يتحول ، إلى القيام بدورها
فقد نجحت الكلمة - الفعل في التحويل والتغير ، فسوف يصير النبضُ
رصاصا ، وكل دقة سيصوبها القلب إلى غايتها ، ووقع الرصاص يصيرُ مثل وقع
القبل ولن يصير بعد اليوم « حرف علة » بعد أن لخصت « المخاطبة - المثال » كل
أفعال الجهاد :

عَيْنَاكِ أَصْلَ الْكَائِنَاتِ فَكُلُّ شَيْءٍ فِيهِ رَقَّةٌ
مِنْ أَوْحِهِ الْمَدِينِ الرَّخَامِ إِلَى اخْتِنَائَاتِ الْأَرْقَةِ
حَتَّى الَّذِي جَعَلَ الْمَسَافَةَ بَيْنَنَا فِي الصَّدْرِ طَلْقَةً
تُبْضِي رِصَاصٌ وَالْفَوَازُ غَدًا يُصَوِّبُ كُلَّ دَقَّةٍ

وَقَع الرصاصية في الفؤاد كأنه إيقاع قُبلة
مَرَّتْ عَلَى شَفَتِي مُجِبُّ أَكْذَتِ بِالْمَوْتِ قَوْلُهُ
أَنَا حَامِلُ غَيْبَتِكَ بُوصَلَةٌ وَنَجْمًا كُلُّ رِخْلَةٍ
لَخَصَّتْ أَفْعَالَ الْجِهَادِ فَلَنْ تَرِنِي خَرْفَ عِلَّةٍ

ويستمر المقطع الذي قبل الأخير في مخاطبته المكثفة المركزة ، ويؤكد دور الكلمة - الفعل ، التي تقاوم السكوت القاتل ، لأنه (السكوت) أو هي من خيوط العنكبوت ولا يستطيع حماية من يلود به :

غَيْنَاكَ يَرْيَاقُ يِقَاوُمُ فِي الْحَشَا سُمُّ السَّكُوتِ
كَتَبُوا كَمَا قَرَأُوا ، وَأَكْتَبُ فِي هَوَاكِ كَمَا أُمُوتُ
كَمْ قُلْتُ لِلنَّاسِ اخْرُجُوا فَالْمَوْتُ يَفْتَحُ الْبُيُوتَ
لَسْنَا أَنَا بَكْرٌ وَصَاحِبُهُ وَرَاءَ الْعَنْكَبُوتِ

فقد انتهى عهد المعجزات الخارجة عن طاقة الإنسان ، ونحس الآن في عصر المعجزات البشرية التي يخلقها الإنسان بالكفاح و « الكلمة » المجاهدة المشتعلة . ويتوجه المقطع الأخير إلى « المجموع » مرة أخرى ، وتكتمل بهم الدورة ، فقد بدأ المقطع الأول في القصيدة بالشيد الجماعي الذي يمجّد كلمة الفتح ، ودارت القصيدة كلها حول « كلمة » من كلمات الفتح ، وها هي دي تعود بالخطاب إلى تحريك المجموع ليصير كل منهم « كلمة » من كلمات الفتح الفاعلة ، ويزيد هذا المقطع بيتاً عن بقية المقاطع ، وإذا كانت « كلمة الفتح » تؤدي إلى الموت الجميل أو الشهادة ، وليست سقطة الشهداء موتاً ، فإن « الصمت » يؤدي أيضاً إلى « الموت العطن » وشتان بين موت وموت . ويبدأ المقطع بحملة اسمية تقريرية تؤكد حقيقة ثابتة .

الصمْتُ أَوْسَعُ مَدْخَلٍ لِمَخَازِنِ الْمَوْتِ الْعَطِنِ

ثم يتوجه الخطاب عن طريق فعل الأمر « فتكلّموا » الذي يتكرر مرتين :
فَتَكَلَّمُوا كَيْ تَغْسِلُوا أَنْفُسَكُمْ مِنْ ذَا الدَّرَنِ
قُتِلَ الْحَسِينُ لِكَلِمَةٍ وَبَدُونَهَا قُتِلَ الْحَسَنُ

الكلمة هي الحياة ، وهي الموت الشريف ، وعدم الكلمة فناء وموت
ذليل ، والكلمة أصل الكون ، وفي البدء كانت الكلمة :
هَلْ كَانَ يُعْبَدُ رَبُّكُمْ لَوْ لَمْ يَقُلْ لِلْكَوْنِ كُنْ ؟

إن الوطن نفسه لا يُصْنَع إلا بكلمة فتكلموا كي تصنعوا أوطانكم :
فتكلموا ، كلمائكم ستكون - إن قيلت - وطن

إن الشاعر هو الذي يصنع ما يسمى « اللغة الشعرية » لا من خلال
المحتوى أو الأفكار ، بل من خلال بناء الكلمات ، وقد حفلت هذه القصيدة
بأنساق مختلفة من التراكيب التي أقامت علاقات جديدة مدهشة ، وبنت نفسها
على « الكلمة » وكونت من مجالاتها شبكة دلالية وظلت تتدرج في تصاعد فني
حتى بنت منها في النهاية « وطنًا » يتحرر بمقدار حرية الكلمة ، ويتقيد بقيدها .

المبحث الثالث

رؤية الحاضر في الماضي (أصوات من تاريخ قديم)

يتسع وجدان الشاعر ، ويرحب قلبه ، بحيث يكون قادراً على استيعاب العالم كله ، ويتمدد الزمن في نفسه ويتجمع بحيث يستطيع أن يراه بلمحة خاطفة رؤية واضحة ، ويتلاقى الحاضر والماضي والمستقبل لديه ، ويستشعر هذا كله بقلبه البصير وحسّه النافذ ، وهو وحده القادر على أن يسمعنا صوت القرون من أجل إضاءة الحاضر وكشف المستقبل ، فقلبه الكبير دائماً على سفر لا يمل الترحال :

يجوب بدء الكون والختام
ويلحق القادم بالذي مضى
في رحلة المعنى وفي قافلة الأيام

وهو يتجول بين هذا وذاك حاملاً مصباحه في يده بحثاً عن الخير والحق والجمال ، ومصباحه هو الكلمة المضيئة الكاشفة التي تتخطى سياح الزمن ومحدودية المكان .

وقد يقول ما يظن الآخرون أنهم يعرفونه ، ولكنه يقول بطريقة مختلفة تجعل الآخرين لا يكتفون بمجرد فهمه ووضعه في الذاكرة لينسوه فيما بعد ، بل إنهم في القصيدة يجب أن يشعروا به وأن يواجهوه ويعيشوه ويروا أنفسهم فيه .

(٥) نشر هذا البحث بمجلة نيباء لكويتية بعدد ١٦٤ يونيو ١٩٨١ .

و « أصوات من تاريخ قديم » عنوان قصيدة للشاعر فاروق شوشة في ديوانه « العيون محترقة » ص ١٢٠ الذي صدرت طبعته الأولى سنة ١٩٧٢ ، وهذه القصيدة قد كتبت قبل ذلك التاريخ وبشرت في مجلة « الآداب » بعد نكسة يونيو سنة ١٩٦٧ .

وقصيدة « أصوات من تاريخ قديم » للشاعر فاروق شوشة تحدثنا عن « سيف الدولة » و « أبي العلاء المعري » ، و « عنترة » العبيسي ، وكل منا يعرف القليل أو الكثير عن هؤلاء ، ولكن القصيدة تجعل كلا منا يفكر بعد قراءتها للمرة الأولى : هل هؤلاء من أعرف وأقرأ أخبارهم وأشعارهم ؟

والتناول الشعري بطبيعة الحال يجعل الإجابة عن هذا التساؤل أكثر تعقيداً وأعمق من مجرد الإجابة بالنفي أو الإيجاب الساذجين . ولا يحتاج قارئ هذه القصيدة إلّا إلى أن يصغي باهتمام وتعاطف شديدين إلى هذه الأصوات ، ويعاود استيضاحها حتى يُبين له عن ذات نفسها .

ولعل القراءة الثانية تكشف أن هذه الأصوات ليست في الحقيقة إلا صوتا واحداً . هو صوت الشاعر نفسه ، وهذا الصوت الواحد له رجعان من صوت أبي العلاء وعنترة ، والصوت برحيعه يرمي إلى إثارة وقد الهمة الخائي بمحاولة الرجوع إلى الصفاء والنقاء والكرامة والفروسية والشجاعة وعشق الحرية الذي يستلزم التضحية والبذل والفداء ، وهذه الأمور كلها تجعل هذه القصيدة من قصائد التبشير والرؤية على البعد .

لقد جمع فاروق شوشة هذه الأصوات في إطار واحد ، وحاول أن يرسم بها صورة مثلى للإنسان الذي ينشده في تلك الفترة الخالكة من تاريخ الأمة وكأنه يجمع أشلاءه ويحاول تركيبها ويبعث فيها الروح من جديد ، ويعتصر القرون والأجيال ليجعل من هذه العصاراة المركزة أصبغاً لريشته في البناء الشعري .

وليست هذه الأصوات من التاريخ القديم حقيقة ، بل هي جميعاً صوت الشاعر المعاصر يكي عصره ويستنهض الأصوات الغابرة من خلال القرون ولنلاحظ أنها أيضاً أصوات شعراء - ليخلط بأصواتهم صوته حتى يرتفع النداء ويقوى نفير الصحوه فيوقظ النيام ، ويغز الموتى فيحييهم ويعيد إليهم الدم في العروق :

فلعلّ الفارس يصحو ، ينهض من كبوته
يمسح صدى الأحزان
ويغسل عار الأشعار .

إنّ الشاعر دائماً يؤمن بأنّ الشعر يعيد بناء الإنسان والحياة من حوله ،
ولكن هذا مشروط بأن يكون ثمة منلق ذو روح مخصبة تستجيب لداعية الحب
ويزهو فيها غرس الشعر . وعندما يكثر الشعراء في أمة ولا تكون هذه الأمة على
مستوى ما يدعو إليه الشعر من يقظة الوجدان وعمران النفوس وتحقيق الطهر
والنقاء والامتلاء بالحياة فإن الشعر حينئذ يصبح عاراً يجب أن يغسل ، ويتحول
الشاعر إلى دمية ساخنة في عين بلاده ، ومع هذا لا يكف عن المحاولة لأنه مدفوع
بموسيقى الحياة التي تعزف في داخله :

تدفعني موسيقى لم تعزفها أرض بلادي منذ سنين
وأنادي

من قاع الحزن أنادي
فأنا يا سيف الدولة دمع في عين بلادي .

* * *

يتألف بناء هذه القصيدة من ثلاثة أصوات . الأول بعنوان « سيف
الدولة » وهو بمثابة نفيّر الصحوّة العام ، ثم يتبعه صوتان آخران يمثلان نشيد الأمل
ونشيد الحسرة والضيق ، جعل الشاعر عنوان أحدهما « أبو العلاء » والثاني
« عترة » .

ونحن لا نلبث كثيراً عندما نستمع إلى الصوت الأول « سيف الدولة »
حتى نجده يتحول بعد قليل إلى « سيف الدين » ولعل هذه إشارة إلى « صلاح
الدين » قائد العروبة الذي صار رمزاً لانتصارها :

وتحت لوائك يا سيف الدين
تقلني باقات النصر وتحملني أعناق المنصورين .

ويتحول من سيف الدولة وسيف الدين إلى « سيوف العرب » :
ياسيف الدولة

كل سيوف العرب تصلصل في الأغمد
تهمس في صدا الأقفال

وتبدأ القصيدة بدخول حلب الشهباء تحت لواء النصر ، وتحت لواء النصر
تذوب كل الأحزان وتمحى ، ولا يكون للجراح ألم ، وفي غبار الفتح لا يرى
غير باقات النصر وبيارقه وتلاحق الأحداث ، وتسقط الروابط اللغوية في
القصيدة فنسمع - أو نكاد - لهاث الخيل في عدوها المظفر ، وتجتمع المتقابلات
دون أن نحس هذا التعارض لتكشف عن نشوة الانتصار ، فلا يهم إن كان
« طليقًا أو مأسورًا » أو « طعينًا أو مصورًا » ، وتصبح صدور الأعداء كلها
صدرًا واحدًا ، ودروعهم كلها درعًا واحدة تُطعن بضربة واحدة ، وتتوالى
الأفعال المضارعة في مفتتح القصيدة « أدخل .. أغزو .. أظعن أهتك ، أجمع ،
أتحول » وتحتم بالفعل الأخير « أتحوّل » ليكون هذا التحول بداية التحول للواقع
المر الأليم ، وتتحول جلبة المعارك المثيرة لغبار الفتح إلى أصوات خافتة مكتومة مثل
الصلصة في الأغمد ، والهمس في صدا الأقفال ، والحمهمة في الأوتاد والصهيل
في نوبات التذكار ، ولكن هذا كله يشير إلى بارقة الأمل فمادام في الداخل وجيب
وحركة فلا بد ستظهر يومًا لتعاود حركة التاريخ وترجع دورته .

أدخل حلب الشهباء طليقًا أو مأسورًا
أغزو

أظعن صدر الروم وأهتك درع الروم
وأجمع أسلاب الهلكى والمدعورين
أتحول في يوم النصر يبارق وفيالق
ونسورًا شمًا وميامين

أخل حلب الشهباء طعينًا أو منصورًا
أدخل في ركبك يا سيف الدولة خلف غبار الفتح

وتحت لوائك يا سيف الدين
تنقلني باقات النصر وتحملني أعناق المنصورين
تدفعني موسيقى لم تعزفها أرض بلادي منذ سنين

إن هذا كله هروب من الواقع وارتداد إلى الماضي ونزوع إلى الأحلام ،
لقد استغرق الشاعر في معارك سيف الدولة المنتصرة وطعن وغزا وجمع سلب
الهللكى والفارين وعندما دقت طبول النصر وعزفت موسيقاه ردته أصواته إلى
واقعه ونهته من حلمه إلى حاضره الذي يعيش حالة جزر ، كل شيء فيه يرتد إلى
الداخل ، فينادي - ومن غير الشاعر يفعل هذا ؟ - إنه ينادي المجد الغارب
ليكشف عن المفارقة المحزنة :

وأناذي

من قاع الحزن أناذي

فأنا يا سيف الدولة دمع في عين بلادي

يا سيف الدولة

كل سيوف العرب تصلصل في الأغماد

تهمس لي صداً الأقفال

يا سيف الدولة

لقد انقطع التاريخ ، وتبدلت الحال ، ولم تتصل هذه الانتصارات ، فقد
ضيع أبناء سيف الدولة تاريخهم وباعوا ماضيهم في سوق الهلكى في « يافا » .
لقد تحولت الخيول المنطلقة المثيرة لغبار الفتوح إلى خيول مقيدة في أوتادها تعلق
لجملها وتسهل في نوبات التذكار ، (مازالت هناك حركة وصوت مكتوم في
الداخل ينادي) :

يا سيف الدولة

كل خيول العرب تحمحم في الأوتاد ، وتسهل في نوبات التذكار

تحمل تاريخنا مدعورًا

(فماضبها مهدد بالضياع والانقطاع والهزيمة)

فلعلّ الفارس يصحو ، ينهض من كبوته

يمسح صداً الأحزان

ويغسل عار الأشعار !

إن بناء هذه القصيدة يقوم أساساً على أسلوب التحول الخفي ، فكما تحول « سيف الدولة » إلى سيوف العرب ، تتحول خيول الفتح المنطلقة إلى الخيول المقيدة في الأوتاد ثم إلى « خيول الفلك الدوار » التي تدوس بلا رحمة ، و « الهلكى » الذين جمع سيف الدولة أسلابهم ، يباع سيف الدولة نفسه في سوقهم ، والبيارق التي رفعت في يوم النصر تضيع وتمزق ، والصور الشّم يداسون في قلب الطين ، والأشعار المجلوة تصدأ وتصفّر ، ومن كانوا فوق ظهور الخيل يقعون تحت سناكبها :

يا سيف الدولة

أبناؤك - يا للعار -

في سوق الهلكى باعوك

وعلى أسوارك في يافا - آه يا يافا - صلبوك

وعلى أرضك في عمان الشكلى داسوك

داسوا وجهك ، وجه رفاقك في حطين

ألقوا باسمك باسم بلادي في قلب الطين

لقد سقط - إذن - سيف الدولة ورفاقه من فوق ظهور الخيل ، ودارت عليه خيول الفلك الدوار التي لا تقف إلا مع الخيول المنطلقة الحرة أما الخيول المقيدة التي فقدت حريتها فإنها تدور عليها ، إذن لقد :

سقطت خيلاء الفتح وضاعت رايات الشهداء

مزقاً تحت خيول الفلك الدوار

واصفرت أشعار كانت باسمك مجلوة

تمتز إباء وحمية

لو أن الذين فعلوا هذا بسيف الدولة غير أبنائه لكان هناك أمل سريع في أن ينهض بنوه بالشأر له والحماية من أجله ، ولكن أبنائه هم الذين باعوه وضيعوا تاريخه ودفنوا أمجاده فمن يغسل عار الأشعار إذن ؟ ومن يعيدها مجلوة بعد أن اصفرت صدأ وخزيا ومهانة وذلا ؟ ومن يرجع أبا الطيب إلى صدر مجلسه ليختال بأهازيج النصر ويرد سهام الموتورين بالكلمات العربية الغضبي ؟ من ؟ وقد صرنا جميعا أسرى الخوف والهزيمة ، وفارين من تبعات الكرامة ومطالب الحرية ، وانتشرت رايات الحداد وأعلام الحزن بحثا في الجذب عن أمل ونشدانا لخلص ، إنه في أعماقنا ويجب علينا من أجل استخراجه أن نجلو عنه الصدأ والأحزان .

إن النصر والشعر وجهان لعملة واحدة ، فالذي يعيد النصر المسلوب هو في الوقت نفسه يغسل عار الأشعار ، وعندما كانت سرايا سيف الدولة تدك قلاع الروح وتتل عروشهم كانت تعود بوجه النصر ووجه الشعر معاً ، وعندما كان سيف الدولة مشرعاً كانت الأشعار مجلوة باسمه :

وأبو الطيب في صدر المجلس يختال بقافية عنقاء
ويقارع غربان الشعر وأنصاف المغمورين
ويرد سهام الموتورين بنار من كلمات
كلمات غضبي عربية

ولقد كانت القوة تسري في جميع أوصال الأمة : قوة السيف مؤيدة بقوة الكلمة وقوة الكلمة محمية بالسيف ، فإذا أغفى المادح فإن الخلق جميعاً يسهرون في الاختصام والاحتكام . إن قوة الكلمة الحرة تسري فتبعث الحياة ولا يكون ذلك إلا بالحوار الجريء والجدل الحر النزيع ، وإذا أغفى الممدوح - سيف الدولة - فلن تهاض قوته لأن سراياه منتشرة تدك القلاع والحصون :

المادح أغفى والممدوح
لكن الخلق جميعاً سهروا يختصمون ويحتكمون
وسراياك تدك قلاع الروم تدك عروش الروم
وتعود بوجه النصر ووجه الشعر

ويتهى هذا المقطع بالدعوة إلى استمرار البحث رغم حالة الحزن والسواد ،
مشيراً إلى أن هذا البحث لم يهتد - بعد - إلى طريقه الصحيح إذ يبدأ بالفعل
« تدور » فهو إذن دوران وليس انطلاقاً ، وهذا الدوران ملغ بالقتامة والسواد لم
تفتح له نافذة الضوء لأن الذي يدور هو العباءات السوداء ، إنه البحث عن
الوجه الذي لم يدنس بالخزي والعار ، إنه البحث عن السلام والطمأنينة والأمان
الداخلي ، إنه البحث عن الأصالة التي تضرب بعروقتها في التاريخ البعيد والكرامة
التي تنسب بالأرض وبكل حبة رمل فيها :

وتدور عباءات سوداء
بحنا عن وجه عربي معبود
بحنا عن يوم عربي موعود
يحمل شمع العرب ويغرس في قلب الصحراء
أغصان سلام ومناثر
ميلاد فروح وبشائر
وتدور عباءات سوداء

(وأرجو أن تلاحظ تكرار هذا البيت بالذات ، إنها مائزات الحركة
الداخلية المقيدة التي قد يتاح لها الانطلاق)

تنسب بعروق الغبراء
وبحبة رمل في صحراء

هل يصبح هذا الأمل حقيقة ؟ إن الأمل الخفي هذا يترأى على البعد ،
ولكن « العباءات السوداء » مازالت تدور فتغطي على عيني الشاعر فيهتف في أسمى
ساخر :

والكل هباء !

في المقطع الثالث يلجأ الشاعر إلى المباشرة والتقريبية الساخرة ، ونحس أن
هذا ضرب من الحسرة اللاذعة والشعور بخيبة الأمل التي تدفع إلى الإلقاء بآخر

سهم بعد أن تطيش كل السهام وتفشل في إصابة الهدف - وهو هنا تحريك الإحساس للخروج من هذه الهوة - ولكنه مرة أخرى يلجأ إلى محاطبة سيف الدولة « أتساءل يا سيف الدولة » ويكرر هذا التساؤل مرتين بحثاً عن سهم مصيب ، ولكننا نلاحظ أنه ما يزال مؤمناً بأن ثمة أملاً خفياً ، وبأن الصوت الذي يناديه يرداد قوة ، وأن على الشاعر أن يتبعه ، وأنه يحاول أن يوقظنا جميعاً للاستماع إليه ولو بالوخز الدامي ، وعليه أن ينفخ في وقد الهمة الخافي حتى يتأجج ويشتعل فيحرق كل مظاهر العدم والسلبية والهزيمة ويبدد الظلام المتكاثف الذي حجب كل نجمة ، وأما كل كلمة حرة وواد كل فحر :

أتساءل يا سيف الدولة
هل ضاعت من أيدينا كل مفاتيح الحكمة
فسقطنا في بحر النسيان
وأكلنا ثمر العدم الأسود
وضللنا الدرب فحن نجوب صحارى التيه
تقاذفنا ليلات الرعب وأوهام الخمورين
لكن لا لوح ولا كلمة
لا فجر يشع ولا نجمة
تصطدم الظلمة بالظلمة
ونظل حيارى مشدوهين

ويكرر التساؤل لسيف الدولة فبعد أن سأله عن « مفاتيح الحكمة » يسأله عن « وقد الهمة » :

أتساءل يا سيف الدولة
هل فقدت نار جوانحنا وقد الهمة
نقرؤك الآن فلا نرتاع ولا نهتز
أولسنا موتى مقبورين ؟
والموتى هل يدميهم وخز !

ووسط هذه اللجة القائمة وحلقة الأحزان وليالي الرعب وحذب التيه
يبادي الشاعر ، ويلقي بكلمته بحثاً عن مخرج ، والشعراء هم الذين يتقنون حذار
الصمت الثقيل ويشعلون نار الكلمات من أجل أن تضيء للحيارى التائهين في
ظلمات اليأس والمزمنة ، والشاعر - في هذه القصيدة - يجعل من الصوتين
الآخرين سيجاً للأمل المنشود ، أنه يتساءل منذ قليل :

هل ضاعت من أيدينا كل مفاتيح الحكمة ؟

وهذا التساؤل يعني عدم الاعتراف بضائع كل هذه المفاتيح ، إنها - أو
بعضها على الأقل - ما تزال موجودة ، وعلينا نحن أن نعيد الكشف عنها ، وذلك
لا يتأتى إلا بالبحث البصير غير اليائس بين الظلمة التي اعتقدت الفجر وغابت فيها
كل نجوم الهداية ، وقد يكون بينها ذلك الخيط الذي يهدينا إلى ما نريد تماماً كما كان
صوت « أبي العلاء » ينسل في دائرة الألوان والظلال من خلال ليل معرة النعمان
الجاثم العبد ينطق بالحكمة ويمد للسماء عقلاً طليق الملح واري الزناد كل
مفاتيح الحكمة لم تضع إذن ، ولكن الذي ضاع منا هو البحث عنها ، وعلينا أن
نستعيد القدرة على البحث عن مفاتيح الحكمة التي تفتحنا على صفاء النفس
وصفاء السيرة فتقلنا إلى عالم القاء والكرامة .

لذلك يأتي الصوت الثاني في القصيدة رجعاً للتساؤل الأول (هل ضاعت
من أيدينا كل مفاتيح الحكمة ؟) . إنا لم نسمع مطلقاً صوت سيف الدولة ،
ولكننا هنا نسمع صوت أبي العلاء ، ولا بد أن يكون صوته هو صوت الحكمة
والأنابة والريث ، وها تتأزر موسيقى القصيدة مع هذه الأصوات .

لقد كان الصوت الأول بمثابة الغير العام فكان لأهنا سريع الدفع متلاحق
الوقع ولذلك حاءت صياغته الشعرية من بحر « المتدارك » الذي يشبه وقع الخيل
« فاعلن ... » بتغيراتها المختلفة التي تساعد على الإحساس بسرعة الإيقاع ،
وعندما اختلج الوزن في قول الشاعر :

لما صرنا أسرى أو فائزين

جاء هذا الاحتلاج الورني عفويا - وكأنه مقصود من الشاعر - إذ ينبغي فيه أن تقصر حركة الفاء الطويلة في (فارين) وذلك يكشف عن الارتباك والاضطراب والملمع الذي يقع فيه الفارّ من معارك القتال .

ورجع الصوت أكثر هدوءًا ، ولذلك جاء الصوت الثاني « أبو العلاء » - وهو رجع للتساؤل الذي أشرت إليه - من بحر الرجز (مستفعلن) وهي تفعيلة تساعد بكثرة ما يقع فيها من تغييرات على تصوير شيخ المعرة الضريع ، وهو ما رمز الحكمة الضالة ومجاوزة الآلام والصفاء والكرامة المفقودة التي نشدها جميعا وسط الظلام المتكاثف وما يكشفه من توقع العثرات .

وقبل أن يسمعا الشاعر صوت أبي العلاء مهد لذلك بمقطع جاء المعجم اللغوي المستخدم فيه مصورًا لحالة أبي العلاء متأزرا مع الإيقاع الموسيقي ، ولذلك نجد من هذا المعجم « الليل ، جاثم ، عنيد ، تلاصق الألواح ، حائط ، صفيق ، الخيال ، الغلاظ ، الضلال ، الموثقين ، ضلالة ، القيود » لكي تعطيا إحساسًا بافتاحية حزينة ثقيلة :

الليل في معرة النعمان جاثم عنيد
تلاصقت ألواح كحائط صفيق
وامتد من حباله الغلاظ وجه فاتك جسور
ينسل في دائرة الألوان والظلال
بحثا عن الجياع والعيد
والموثقين في ضلالة القيود

من هو صاحب هذا الوجه الفاتك الجسور ؟ إنه الحلم الذي يتراءى لأولئك الجياع الموثقين كما تراءى الخيالات في عقول العميان الذين لا يبصرون طريقهم ، ولكن هذا الفاتك الجسور - رغم جسارته وفنكه - لم يتخلص بعد من قيوده ولم ينطلق من إيساره ، لأنه كما رأينا ممتد من حبال الليل الغلاظ فهو موثوق به . إن هذا المخلص لن يستطيع الفكك ما لم يحقق صفاء النفس ، وما لم

يضيء الكون في داخله ، إن شيخ المعرة يرقبه ولكنه ينطلق بخياله إلى السماء ،
فهو حر طليق ، لأنه حقق نقاء روحه وسريته برغم أنه مثقل بقيود ضرارته :

وأنت في ذهولك الكوي مثقل شريد
ترود بالخيال عالم الصراع والأضداد
نمد للمساء
عقلاً طليق اللحم وارى الزناد
يقدح باللهيب والشرر
مُشيماً في دورة الزمان والفلك
حقيقة الأحياء والموتى وجوهر الصفات والأشياء
منفتحاً على صفاء النفس والسريرة
محدثاً مردّذاً

وهنا فحسب يطلق صوت شيخ المعرة (ولا أريد أن أعري اسم قرينته
« المعرة » من الدلالة ، إذ لم تعد في القصيدة مجرد اسم قرية ، بل هي معادل
رمزي للحياة المعاصرة التي يتحدث عنها الشاعر) ويتوجه كلام حكيم المعرة إليها
نحن : يجب أن نتظروا في داخلكم ونتمعنوا النظر فسوف تجدون ما تبحثون عنه ،
إن ما تبحثون عنه هو « أنتم » ولن تجدوا أنفسكم إلا إذا تحررتم من الشك والهوان
والمذلة والخوف من الأوهام ، فليست الحياة حزناً دائماً ولا سعادة دائمة إنها
دورات متوالية ودورتها تشمل كل شيء فيها :

الكون يا صحاب في قلوبنا يضيء
حين تميل للرحيل زهرة العيون
فتبصرون ، بالهول ما تبصرون
وتشرق الجوانح الدفينة
بكل سر كامن في قاعها يطوف
عارية من الشكوك والظنون
نقية من الهوان أو مذلة السؤال

طليقة من ربة الخوف ومن أسر المتاع
تساقط الأوهام والخوف

ويصبح الموت صدى وتصبح الحياة حزمة من الظلال
الكون يا صحاب ليس ضحكة وليس دمة
لكنه رحي تدور تطحن الهشيم والرماد
والباذخ المعتد من شواغخ الجبال

إن من يدرك سر الحياة ويقع على الغاية من وجوده فيها هو ذلك الذي
يكون لبة في بنائها وعمراها ويعلو على الأحزان ويتخلص من الرغائب التي تذله
ويعمل على إسعاد الآخرين والفناء من أجلهم . ويستمر صوت الحكيم :

بورك من يظل فوق ظهرها حبة رمل أو حصاة
تعوق ثقل الرق والفجعة
ووطأة الإذلال بالرغيف
لا نقطة الزيت التي تمنحها اكتمال دورة الحصاد
يا من يدلني على المسافر الحصيف
تحررت عيناه من رغائب البشر
وانطلقت عيناه من إसार الأرض والتراب
بضيء للإنسان حيث كان شمة

لقد أعرض عما الأمل « شيخ المعرة » حين رأى في وجوها أمارات
اليأس ؛ فآثر العمى حتى لا يرى هذه الوجوه اليائسة ، إن « الأمل » لا يشرق
فجأة لمن لا يبحث عنه ، إنه يحتاج إلى صبر ومعاناة وعمل جاد متفائل :

يا شيخنا .. يا شيخنا الضريع
ماذا رأيت من وجوها فاخترت راحة البصر
ويقظة البصيرة

إن يقظة البصيرة هنا تعني كمون بذور الانطلاق في داخلها وسرايب
نفوسنا ولا تحتاج إلا إلى معاودة الكشف عنها وإبانتها من جديد .

ماذا سمعت من حديثنا العيوس فاعتزلت
منقبا صحيفة الزمان عن أثر
قرأت فاكتفيت أم علمت فاسترحت
لكن قلبك الكبير دائما على سفر
يجوب بدء الكون والختام
ويلحق القادم بالذي مضى
في رحلة المعنى وفي قافلة الأيام

ويتركز التساؤل المرير مرة أخرى في نهاية هذا المقطع كما تركز في نهاية
الصوت الأول :

يا شيخنا .. يا شيخنا الضمير
هل آن للإنسان أن يطاول السماء
بنفض قلبه الصغير حين تومض العينان بالأحلام
بقبضة لم تتسع للمسة السلام
لكنها تغوص في ذبائح الدمار والحطام
هل آن للإنسان أن يجاوز الآلام
مهاجرا من عامل المالل والسامة
إلى صفاء المحسين
وعالم النقاء والكرامة !

إن الأمل في الخلاص والنهوض من هذه الكيوة يتردد في القصيدة كلها
متخذًا مسارات مختلفة ظاهرة حينًا وخفية حينًا آخر ، وحتى عندما يجعل الشاعر
رمزه « ضريرا » فإنه لم يحرمه نعمة البصيرة ، وعندما يجعله بطلاً مجندلاً قد سكن
صوته الملح منمرذا تائهاً في ساحة العراء جعل الباقي منه شعاعاً باحثاً في
« الصحراء » عن « أمل » . ولقد جاء الصوت الثالث في القصيدة رجعا
للتساؤل الثاني في الصوت الأول « يا سيف الدولة هل فقدت نار جوانحنا وقد
الهمة » والتساؤل في آخر الصوت الثاني « يا شيخنا الضمير . هل آن للإنسان أن

يطاول السماء . بنفض قلبه الصغير حين تومض العينان بالأحلام . فقد كان هذا متحققاً عند الطل عترة ، لأن وقد الهمة المفقود هو العشق المتفاني للحرية والاستعداد للدفاع عنها بشجاعة وفروسية قد تؤدي إلى الأذراع بالموت والتسربل بالدم ، وقد كانت هذه جميعاً موحدة ولكنها غابت في ظلام الخوف وأسنى اليأس ، لقد سقطت عترة مفرداً وتائها ولم يبق منه إلا عيان تومضان بالأحلام .
تبحثان عن عيسر أخريين تكتمل هما الدورة :

منفرداً وتائهاً

منفرداً في ساحة العراء هكذا يجندل البطل

ويسكن الصوت الملح غير نجمتين مقلتين

تسيران غور ظلمة الصحراء

تبحثان عن وميض مقلتين أخريين ، عن أمل

إن البطل هو الذي أسقط نفسه بسيفه ، وهو القادر أيضاً على أن يعيد
لنفسه المقدرة المسلوقة والحرية الضائعة :

ويسقط البطل

مضرجاً بسيفه

مجندلاً على وسادة الأجل

صريع لعبة الحياة والردى

إن هذا الصوت مخدوع لأنه يظن أنه من أجل عبلته - حريته - قضى ،
ولكنه قد سقط مضرجاً بسيفه هو ، وسيفه الذي قتل به نفسه هو الخوف
والإحساس بالذل والقيود التي فرضها على نفسه ، فهو مخدوع عن نفسه إذ
يقول :

فداء وجه عبلتي بيون كل شيء

فداء لغيرها الباسم أستدير للحتوف

مقبلاً معانقاً

لقد بدأ يصحو من غفوته ، ويحس بأنه صار :
منطلقا من ذلة العيش ومن رق السواد في الجبين
منتصرا على الفضاء والمدى
لكنه مع هذا ما يزال :
منفردا وتائها

ولا بد أن يتخلص من قبوده ، من سيفه المرتد إلى صدره من خوفه ودله
وهزيمته ويدفن هذا كله في الرمال :

يسقط سيفك العظيم في دوامة الرمال
محملقا في العالم الذي يفتت الرجال
مستوحشا وشائها

إن الحرية إحساس في داخل الإنسان يولد به ، ويحيا من أجله ، ومن أجله
يموت ، وعليه تقوم حياته كلها ، ويهدر الصوت :

يا عبل يا حريتي
يا أملاً رف ودار واستدار في خفوق مهجتي
هددته طفلا على مدارج الثرى
وحين شب شبت الحياة في عروق صبوتي
منفتحا على رغائب الحياة وانطلاق زهوة النيم الشجاع
يَصْنَعُ باليدين عالما غما ترعرعا
كسرت قيدي عندما صرنا معا
غما وأينما
حطمت رقي عندما صرنا معا
نخوض في عجاجة الميدان نلطم الأقران
باسمك النيل باحتواء مهجتي عليك
بارتسام وجهك المنور الوضيء في سريري
وأنت فتي تمنحيني قيمة النجاه

وها يبلغ الهدير مداه ويتدفق في انفعال متواثب حتى ليؤثر ذلك على إيقاع الشعر فتختلج بعض التفعيلات تجاوبا مع هذه الحالة الفاعرة فالبيت الذي بدأ به (نخوض في عجاجة الميدان نلظم الأقران ...) يستمر هديره حتى يصل إلى ثلاث عشرة تفعيلة ، ولكن التفعيلة الرابعة منه تضطرب ، وكأن هذا - أيضا - مقصود من الشاعر بغية تصوير الموقف بكل خلجاته ، وكأنه أراد أن يقول إنه عندما ذكر محبوبته اختل توارنه في صراع بين ذكر الحبيبة وملازمة الأقران ، وما يزال الهدير متلاحقا :

مخاطرا وسط الردى أقاتل
تلقين في صحراء عمري واحة الأمان والسلام
تباركين في خطاي وقفه الصمود والإصرار والتحدي
وعنفوان ثورة العبيد حين يحلم العبيد بالحياة
ويسقطون دولة القيود والسلاسل
يدعون ويك عتر المقدام كن لنا
لعبة المني لعبس للعرب
لكل مظلوم مظاود
يقاته الجمام والظلام

وبعد هذا الهدير المتلاحق يهأ الصوت ، ويناجي « عيلة » الحرية بغنائية عذبة أميانية وكأنه نشيد النهاية المؤلمة بعد أن صحا من كوته ، ولكنه في الوقت نفسه مليء بالسعادة والرضا ، وهو يذكرنا بنشيد التّم الذي كان يشده سقراط قبل أن يتجرع السم :

من أجلهم من أجل عينيك الجميلتين
لبست ثوب الموت وادرعته مسربلا بالدم
هصرت عيدان الغضب
آنست غيلان الفلاة والسباع العاوية
وأنت حيث كنت غائبي ورايتي

تددين قسوة الوحشة والظلام وتكشفين الجوهر الخبيء في قتامة الأيام

ثم تنتهي القصيدة كلها بهذا التعليق الختامي الذي تتردد في قافيته كلمة واحدة هي الفعل « غاب » ويكشف الشاعر عن حقيقة عترة الفارس العاشق الإنسان الذي يقصده ، والذي يحاول إعادته من جديد :

عترة الفارس كان ها هنا وغاب
عترة العاشق عاش ها هنا وغاب
عترة الإنسان كان واحدا منكم وغاب

ولعل اختيار الفعل « غاب » استمرار للأمل الخفي الساري في روح القصيدة كلها رغم ما يبدو فيها من حسرة بالغة ومرارة مفرطة ، فقد يعود هذا الفارس العاشق الإنسان من غيابه عن طريق البحث عن ذاتها العائبة داخل أنفسنا .

لست أدري هل كشفت الأيام بعد ذلك عن نبوءة الشاعر ؟ أو أنه يرمي إلى أبعد من ذلك ؟ لعل قراءة أخرى للقصيدة تعطي أكثر مما قدمت .

الْفَصْلُ الرَّابِعُ

دَوَاوِينُ مُعَاَصِرَةٍ

البحث الأول العيون المحترقة

قصائد ديوان « العيون المحترقة » للشاعر فاروق شوشة تعطف قارئها في قوة ولطف إلى قضيتين في التناول الشعري . القضية الأولى هي دور الشاعر في الحياة ، والقضية الثانية هي وسيلته الفنية في تحقيق غايته التي يتغياها من وجوده بصفته شاعرًا .

أما عن القضية الأولى ، فإن قصائد ديوان « العيون المحترقة » تؤكد في شفافية شعرية أن الشاعر هو عراف قومه ، وهو عينهم الصافية الحادة التي ترى لهم المستقبل ، وهو حاديتهم إلى تغيير واقعهم وتجميل حياتهم ، فهو ينطلق بهم من الواقع الذي يعيشه بينهم بطريقة تختلف عنهم في رحلة فنية محققة إلى عوالم أجمل وأفضل ، ووسيلته في ذلك تعميق النظر في مرآة ذاته البقية التي تعكس رؤى الأشياء من حوله ، وإضفاء العناصر التي تنقصها عليها . وقد يعلن غضبه أحيانًا على من حوله ويرفضهم ، ولكنهم ، في الوقت نفسه ، لؤلؤة قلبه يعيشون في رحابة نفسه وخصوبة وجدانه ، ويشكل هذا صراعًا مريبًا وحدلاً دراميًا يدفعه دائمًا إلى تقديم رؤيته المعدلة والمكملة والمجملّة من خلال معماره الفني بهدف فهم للحياة أفضل ، وتعاطف معها أشمل .

إن المجتمع الإنساني لم يصدر قرارًا رسميًا بتكليفه بهذه المهمة المجاهدة الشاقة ، ولكن الشاعر هو الذي ينتدب نفسه لهذه المجاهدة مدفوعًا بتقطير الإنسانية العالي في نفسه ، وتعاطفه الحميم مع قضايا المصير الإنساني ، وحبه الأبدى للحياة والكون ، وشفافيته ونفاذ بصيرته التابعين من إدمان التفكير في البحث عن الحقيقة ، وهذا كله يمنحه مشروعية التحدث باسم المجتمع الإنساني

(*) نشر هذا البحث بمجلة الشعر العدد ١١ يوليو ١٩٧٨ و « العيون المحترقة » نشرت طبعته الثانية بـ ١٩٧٨
(مكتبة مدهول - القاهرة) .

ويمسح قارئه - أيضاً - مشروعية رؤية أنفسهم في شعره ، فقد يحدثنا الشاعر عن
تعبته الذاتية ، ولكن ذاته هذه تتسع لتشمل الكون كله . إن قدرة الشاعر على
الانفراد بهذه الرؤية الخاصة التي تكشف له مالا يراه الآخرون من حوله هي
مبعث إحساسه بالقلق والغربة والوحشة ، ولذلك يعيش في رحلة دائمة وتظل
سفته أبداً منشورة القلوع ، قد يظماً ويخوع ويعرى ولكنه لا يكف ، فزاده
الحقيقي في رحلته هو الحب والصدق والخير والجمال والتطلع المستمر إلى الحقيقة
والبحث عن يثقب معه ظلة الليل الموحش ، ويظل دائماً :

يتلمس في وجه الموت طريقاً نحو الغد
ويغني وغم الآلام .

وهو نفسه « الفاتح » الذي يعبر كل العوائق والسدود حتى سور الصين
من أجل أن :

يلطم وجه الظلمات ليشرق وجه الإنسان
ويخاطب سمع الأرض بأجراس الملأ الأعلى
ويجز الأصنام الوسنى في أعماق القلب المذعور

إن الشاعر متوحد في رؤيته ، ولكن عشقه للكون لا يحد ، وهو منعزل ،
إنه فوق جبل أجرد في الصحراء المقفرة ، ومع ذلك ينادي الناس الأصحاب ،
الأحباب الفقراء من الحب :

وأرى الأشياء بعين تجهل معنى الذل
وأذوق الكون بوجود العاشق يلثم وجه المعشوق
وأنادي من فوق الجبل الأجرد في الصحراء
أدعوكم يا أصحاب ويا أحباب ويا فقراء
من يثقب ظلمة هذا الليل (ص ١٥)

إن الواقع حوله مرير مليء بالكذب والزيف والرياء ، وهو يدافع هذا الواقع
الأييم ، ويخشى أن يقع فيما يقع فيه الناس من حوله ، يريد أن يظل فوق الجبل ،

ولا يريد أن تحتق أنفاسه في صمت القبور . الناس حوله موتى لأنهم لم يذوقوا الحب ولم يعرفوا معنى الحياة الحقيقي ، هؤلاء الموتى يشيرون سخريته وإشفاقه في رقت معا ، فهو يتلهى بهم في الوقت الذي يكفهم فيه ويستتر عوراتهم ويصلي عليهم ، وهذا هو الصراع الدائم وهو مصدر المأساة وسرها المتجدد :

أوشك أن أسقط حيث يضع الناس وحيث يموت الناس
حيث تغيب الأصوات وينداح ضجيج الموت وتحتق الأنفاس
في صمت القبر
وأنا أتلهى بالموتى
مازلت أكفهم
أتلهى بالصلوات (ص: ١١)

وهنا لا يجد الشاعر إلا وسيلته الوحيدة الخاصة وهي الكلمة المتوهجة يشعلها من أجل البحث عن « قيمة الإنسان ، وكرامة الإنسان ، وحرية الإنسان » ولكن هذه الكلمة تضع سدى ، فتضاعف إحساسه بالمأساة أنه « سيزيف » يدفع صخرته ، ولا يفتأ يحاول :

عبثاً أرفع رأسي من قاع البئر
بحثاً عن وهج الكلمات
وهج الكلمات البكر (ص: ١١، ١٢)

إن الكلمة البكر غير المستهلكة التي لم تفقد معناها بلوك الألسنة لها - وهي أمل الشاعر في التغيير ، لأنه بها يبدأ أول حرف في سفر التكوين الجديد ، وهي سلاحه الفرد في معركته من أجل التغيير المنشود ، لأنها قدره الذي لا يجد منه فكاً - إن الكلمة قد ترد إليه باهتة الصدى مخنوقة الرنين لم تجد من يسمعها أو يستجيب لها وسط ضجيج الخداع والزيف ، وهنا يصل الشاعر إلى ذروة مأساته التي تتحول إلى سخرية جارفة قد تهبأ بالكلمة نفسها :

كلماتي
يا صحراء قاحلة الجذب ، عقيما

يا قدرًا أحمل حديه المفلولين
 جريئًا أو وعديًا
 وحدي أرقب هذي الأفلاك الأرضية
 وأتابع دورتها المنهومة
 فليسقط قاتل هذا البيت
 وليحيا منشد هذا الحفل
 ولتشدق هذا الأجوف مادام يحيد السير على الحبل
 ويرص الألفاظ المنهومة-
 وليحيا سيرك الكلمات (ص: ١٤)

وترند الحسرة سهامًا قاتلة إلى قلب الشاعر ، ويستشعر خيبة الأمل والإحباط ، فقد طاشت سهامه ، وكبا به جواده في مجال السباق الذي يفوز فيه دائمًا من يجيدون المشي على الحبال ، ويرصون الألفاظ الجوف الرنانة ويجعلونها مہرجة في سيرك الكلمات ، أما كلماته هو المضرجة بدم قلبه النازف ، فقد جاءت في غير زمانها ، ولم تجد ، في الحقيقة ، من يستحقها :

لكنني ، وأسفاه ، في زمانكم أتيت
 طاشت سهامي ،
 ما هتكت إذ رميت
 كبا جوادي ،
 ما سبقت إذ عدوت
 نبا يياني ،
 ما أصبت إذ نطقت (ص: ١٧، ١٨)

إن هذه ، مع كل الحسرة ، شهادة على العصر الموغل في الغرابة الذي يرفض أهله الصدق والصراحة ، ولا يقبلون إلا الكذب العاهر والزيف الشائه ، مما يصيب الشاعر المهموم والإنسان المكترث بقضايا مجتمعه بخيبة أمل قد تدفعه إلى مراجعة النفس ، مع وضوح الرؤية لديه وإدراكه الواعي أنه هو المجنون الوحيد الذي لم يشرب من الماء الآسن الذي شربوا منه جميعًا ، لكن قدره أن يظل غريبًا

في العالم الكئيب والزمن الغريب منخلعًا عن الكون ، ويجتر أحزانه ساخرًا من الآخرين عندما يقول لهم :

اشتقت يا أصحاب أن أكون واحدًا من الذين يملكون

حظ يومهم من المرح .

وحظ ليلهم من الشطارة

العابرين كل ساحة ومعترك

الناهشين كل حرمة وعرض

المالئين العين في جسارة

من كل زهرة تصبها الحياة في عروق الطيين الوداعين . (ص : ٢٠٠)

إن أمثال هؤلاء الذين لا يسمحون لهموم الحياة أن تتسلل إلى قلوبهم ولا لقضايا المصير أن تحتل تفكيرهم لأنهم يعبرون كل ساحة ومعترك ولأنهم مشغولون بالذائد المختلصة المحرمة ، هؤلاء عبء على الحياة ولا يقدمون شيئًا من أجل بنائها ، بل يفسدون الحياة على الشرفاء ويملكون عليهم السبيل فيدفعونهم إلى معاودة النظر في القيم العالية ، غير أن معاودة النظر هذه ليست - في الواقع - إلا سخرية لاذعة من أولئك الذين يظنون - عن جهل - أنهم يملكون الدنيا وهم في حقيقة الأمر فقراء . إن حياة الصدق والطهارة والحب والحزن الجليل النبيل هي الحياة الحقيقية ، ولذلك سرعان ما يهتف الشاعر في احتجاج على كل المظاهر الزائفة :

ردوا على ثوبي المهترئ القديم

ردوا على بعض وجهي القديم

وحظّي المرتعش السقيم

وحزني العقيم

فليس لي في أرضكم سقيفة أو بيت

سقطت في برائن الكآبة

والزمن الموغل في الغرابة (ص : ٢١)

هذا قدره ، وهو به راض قانع عن بصيرة ووعي وإدراك وليس عن طيش
أو غرارة ، ويرى الخلاص في الحب :

فتعالوا نعبر هذا العالم باسم الحب
مادمنا نملك أن نتلاقى في كلمات (ص ١١٩)

وفي العودة للبراءة وفطرة الإنسان الأولى التي تعني كرامته وحرية وأمنه
وقيمته ، وفي المعرفة التي تدفع إلى السمو والتواصل والتواد :

هل آن أن نعود للبراءة ؟

لفطرة الإنسان حين يملك الإنسان
بقبض كفيه الضئيلتين زهرة الحياة . (ص ٢٥٠)

ومرة أخرى يتساءل في مرارة مقطرة ، وحزن على الشجاعة المفقودة في
عالم الحين والجهل والضعف وانكماش العقل وانحسار الرؤية :

هل آن أن نعود للبراءة

لفطرة الإنسان حين يؤمن الإنسان ..
بقدرته الغريق أن يلاطم الموج وأن يجاوز الردى
بحثا عن النجاة

هل آن أن نعود للقراءة

لفطرة الإنسان حين يعرف الإنسان !

حقيقة الذى مضى... وجوهر الخبيء في بقية الزمان (ص ٢٦٠، ٢٥٠)

أما هو ، فقد أسرح خيله واتجه للعراء ، للتجرد من الضعف والكذب بحثا
عن مدينته الفاضلة التي يعلم بها وتعيش في وحدانه مخلصا من كل عذاب ، إنها
مدينة لا فضور فيها ، إنها في الجزائر البعيدة المقطعة الأسباب بهذا الواقع الشائه
البيغض :

أبحث عن مدينة أخرى وعن سماء

نقية بلا فضول

فلا تقولوا طائش غريب أسرجت خيلي واتجهت للعراء

هلم يا رحيل (ص: ٢٢)

وليست خيله المسرجة إلا كلماته التي يركب منها في رحلته للقاء
والطهارة والخلود في مدينته التي يبحث عنها ، وسوف يظل في بحثه حتى يسقط
جبل الوهم الذي يحجب الرؤية المضيئة عن عالمنا ، ويسقط الخوف والضعف ،
وليس الطريق إلى مدينة الخلاص سهلاً ميسوراً ، لأننا سنظل ندور في حلقات
محكمة الاظلام يعلو جدرانها الصدا والعنف :
فنظل ندور

ونظل ندور (ص: ٢٤، ٢٥)

(وأرجو أن تلاحظ معي ها التكرار والفعل الدال على الاستمرار وهو في
صيغة المضارع ، وكذلك الفعل « ندور » وهو أيضاً بصيغة المضارع)

يقذفنا الديجور إلى الديجور

في تيه الأصوات الصدئة (ص: ٢٥)

لقد تعب من الرحلة ، وأكدته قسوة زيف الأوهام ولغو الزمن الكاذب ،
ولكنه - مع هذا - ماض إلى هذه المدينة ، مدينة الشعراء التي يحدد ملامحها في
المقطع الذي عنوانه « وجه مدينتنا » في قصيدة « تنويعات على لحن أساسي » :

أعرف أن خطاي تسابقني في الدرب إليك

أعرف أن يدي تشيران

وأن هواي الكامن يتوالب في عيني وفي شفتي

بخنا عن لحظة ضوء منشوده

أعرف أنك في خاتمة الساعات ملاذ المتعب والمكدود

من زحمة هذي الأيام ،

وقسوة زيف الأوهام ،

ولغو الزمن الكاذب .

أعرف أنك أنت أمان المغرب المهدود

يأوي في جوف الليل إليك . (ص: ٥١، ٥٢)

لقد حاول أن يصل إليها في الضوء ، فأفنى عمره بحثاً عن يثقب معه
ظلمة الليل ، فلم يجد ، وأخيراً يأوى إلى مدينته في خوف الليل الذي يثقب ظلمته
بعينيه المحترقتين تطلعاً وشوقاً ، تنتهي الرحلة الشاقة المجهدة وتغتنق اللحظات
ولا يبقى إلا وجه كلماته ، عيون المحترقة شعلاً مضئية للسايرين على دربه :

ماذا يبقى من هذي اللحظات المحترقة

إلا وهج دام

يبقى في عيني المحترقة ! (ص: ٦٥٠)

• • •

وأما القضية الثانية ، وهي الوسائل الفنية في ديوان « العيون المحترقة » ،
فإن الشاعر فاروق شوشة أحد القلائل الذين يجيدون التصرف ببراعة في أدوات
فهم والعمل على تجديدها وإثرائها بخصوبة عطائهم . والمعجم الشعري الذي
يستخدمه فاروق شوشة معجم متميز لأنه يختار كلمته بعناية فائقة تكشف عن
إحساس مدرب ، وذوق خبير ، وتوجهه في تركيب صورته تجاربه الفنية ، وهو
قادر على أن يجعل من كلمته في وقت الخطر « طلقة بحجم الثأر والعار » وأن يجعل
منها أيضاً « نداء سلام » وداعية حب .

واستخدام الرموز في قصائد هذا الديوان يستوقف القاريء ، ويستمله في
قراءتها ، ويلفت حاسة الفن فيه بصوره المتعددة التي من بينها أن فاروق شوشة
يسقط رؤيته على العصر والأشياء من خلال شخصيات عالمية وتراثية وأسطورية ،
بعد أن يصبغها - بالطبع - بصبغته الشعرية والرمزية الخاصة ويعطيها المدلول
الذي يخلعه عليها مستغلاً في ذلك ما تنشره هذه الشخصيات من ظلال في ذهن
المتلقي يحولها فاروق شوشة بلطف بالغ إلى ما يريد فتصبح رموزاً بسيطة مركبة
وسهلة معقدة في الوقت نفسه .

فحين نراه - مثلاً - في قصيدة « باسم الكلمة » يستخدم هذه الأعلام
« سندباد » ، « عمورية » ، « المعتصم » ، أبو تمام حطين ، صلاح الدين وكل منها له
دلالاته الأسطورية أو التاريخية المعروفة ، ونجد أن فاروق يجعل من بعض هذه

الأعلام رموزًا لتبدل القيم العظيمة في عصرنا ، فسندباد ليس هو سندباد المعروف ، ولكنه سندبادنا نحن ، سندباد الحزين المهين الذي يحمل وزر عصره وقد سدت في وجهه التخوم الرحبة ولم تعد له تلك المهابة القديمة والقدرة على الترحال ، إنه كل واحد منا أنت وأنا . و « صلاح الدين » ذلك البطل القومي التاريخي ليس إلا متعبًا جلس يستريح تحت كرمه وحوله صبية ينسحن من ضفائر الحنين دثارًا للغائبين عن ديارهم ، و « حطين » بكل ظلالها التاريخية مكان - فحسب - لانتحار الفارس ، و « عمورية » مسرح للأحزان اليليفة التي تغرس الألسنة ، ولا تجد « معتصمًا » حديدًا يخلصها من أحرانها ، لأن « أبا تمام » الذي يستخدمه الشاعر رمزًا للكلمة الحرة الجريئة التي من شأنها أن تخلق المعتصم المأمول غير موجود :

اليوم لا منطق لا كلام
تكلمت أحزان « عمورية »
وجرحها الموغل في الأيام
إن لم يكن في ساحها « معتصم » جديد
هل فيكمو أنتم « أبو تمام » .

وقد يساعد على فهم هذه الرموز بدلالاتها الشعرية في القصيدة ذلك التساؤل المثلث بالمرارة « أهكذا مصائر الأيام ؟ » لا شك أن المخرج من هذه البركة ، بركة الأحزان الآسنة هو ظهور « أبي تمام » جديد .

وفي قصيدة « أصوات من تاريخ قديم » يستخدم الشاعر « سيف الدولة » رمزًا للقوة الغاربة ، فقد باعه أبنائه في سوق الهلكى ، وداسوا وجهه منتشين بالكلمات المقعقة :

أتساءل يا سيف الدولة
هل فقدت نار جوانحنا وقد المهمه
نقرؤك الآن فلا نرتاع ولا نهتز
أو لسنا موقى مقبورين

والموتى هل يدميهم وخز ؟ (ص : ١٢٦)

وكذلك يستخدم فاروق شوشة في القصيدة نفسها « أبا العلاء » شيخ
المعرة الضريح رهين المحبين رمزاً لمجازاة الآلام وهجرة الواقع الكريه إلى عوالم
النبيل والكرامة والصفاء :

هل آن للإنسان أن يجاوز الآلام
مهاجرًا من عالم الملل والسامة
إلى صفاء المحبين
وعالم النقاء والكرامة (ص : ١٣١)

وفي القصيدة نفسها يستخدم « عنتره » رمزاً للمجاهدة في سبيل الحب
والحرية ومعلمه - وفقاً لرؤيته لعصره - مجندلاً طريداً تائهاً منفرداً في ساحة العراء
ثم يقول في أسى شفيف يحملنا مسئولية غياب الحب والشجاعة والحرية :

عنتره الفارس كان ها هنا وغاب
عنتره العاشق عاش ها هنا وغاب
عنتره الإنسان كان واحداً منكم وغاب (ص : ١٣٥)

وقد يعمق الرمز عند فاروق شوشة فيشمل القصيدة كلها بحيث تصبح
القصيدة كلها معادلاً لغويًا رمزيًا لا يسلم نفسه للمتلقي من أول مرة ، وهنا
يحتاج القارئ إلى صبر وتعاطف من أجل أن يستخلص لنفسه قراءة للقصيدة
تكشف عن حبه للشعر وفهمه للفن أو قل تكشف عن ثقافته الخاصة ، لقد قدم
له الشاعر رؤيته في هذا القالب اللغوي الرمزي وعلى القارئ أن يبدل من الجهد
ما يمكنه من تصفية رؤية صحيحة خصبه معادلة أو موازية - ولا أقول مطابقة -
لرؤية الشاعر ، وهذا الجهد المبذول من القارئ هو سبب متعته الخاصة بالفن
الشعري ، وسوف أتخذ من القصيدة الأولى في الديوان مجالاً للحديث عن هذه
النقطة ، وهي قصيدة « العرى » . (ص ٥-٩)

إن قصيدة « العرى » تصور جهاد الإنسان في نشدان الحقيقة وطلبه الدائم
لها ومحاولة اقتحامها بين عالم من الحمقى والضعفاء الخانعين ، ومقاطع القصيدة

الثلاثة تتآزر في تصوير إدراك الشاعر لمسئوليته أمامها ، وفرحة الطفولي حينما يخيل إليه أنه اقتنصها ، وغضبه وتمرده عندما تنفلت هاربة من يديه ملوحة له من بعيد ، ثم عشقه الأبدي لها وشوقه الدائم للوصول إليها ، فالقصيدة -- إذن -- ترنيمة صوفية عالية ، وتجربة روحية فذة في تجسيد الجدل بين الشاعر وحقيقة الكون من حوله .

وقد يقرأ بعضنا هذه القصيدة فيدفعهم التسرع وعدم الصبر والتعاطف إلى اعتقاد أن القصيدة تصور تجربة جنسية مضللين ببعض الصور مثل عنوان القصيدة نفسه « العرى » ، والأقدام الملتفة الملتحمة ، والتصاق الجسدين ، وإغماض الأعين ، والغياب في وهج اللحظات المحتدمة ، وتدافع الأشواق الحرى ، وبركان الرغبة ، وعواء الدم ، والمهرب المفضوح ، وهم معذورون في ذلك ، لأن كثيراً منا - مع غير قليل من الأسف - قد اعتاد النظر إلى الكلمات والتراكيب في الشعر نظره إليها خارجة ، ثم هب أن القصيدة تصور تجربة جنسية فعلاً ، أليس من الواجب علينا أن ننظر إليها على أنها تجربة جنسية شعرية تعد معادلاً لشيء آخر لا تجربة جنسية عادية .. وإلا فما معنى صياغتها شعراً أصلاً ؟

إن « العرى » في هذه القصيدة عرى فني شعري ، إنه معادل للتجرد من أجل الحقيقة ورمز للانسلاخ من الواقع بكل كذبه وضلاله ، إنه الرجوع إلى الفطرة الأولى :

فالعري الكامل مولدنا وحقيقتنا وتلاقينا

ولكي يصل إلى هذه « الحقيقة » لابد أن يقدم لها القرابين ، وينسلخ من كل الشوائب

من أجلك أنفض هذي الكلمات وأتعري
أخلع عن نفسي أقنعة الكذب العاهر

فالتعري هو أن يخلع عن « نفسه » عن روحه لا عن جسمه أقنعة الكذب التي يكتسبها الإنسان في حياته من أجل التعامل مع الواقع المؤلم . لقد خرج من

خضّم هذا الكذب ينفّض جناحيه استعدادًا للتخليق الروحي ، وهو يحاول ذلك دائماً ويكرره مع كل كلمة ينفّضها ومع كل قناع من تلك « الأقنعة » التي يخلعها واحدًا وراء الآخر ولذلك أثر التعبير بالفعل المضارع « أنفّض ، أتعرى ، أخلع » وظل يفعل ذلك حتى اقترب من « حقيقته » المنشودة أو كاد فتمثلت له جسدًا ملموسًا ، وترقى هو إليها روحًا ، فالتحم بها وعانقها وأراد أن يثبت قدميه على أرضها ، أما أقنعة الكذب العاهر فقد :

سقطت تحت الأقدام الملتفة والملتحمة
لما التصقت روحانا ، جسدانا ، أغمضنا أعيننا الحيرى
غبنا في وهج اللحظات المحتمة
ساعتها أشرق لنا ومض الصدق الباهر

إن انتقال التعبير من المضارع إلى صيغة الماضي هنا له دلالة ، وذلك أن « الحقيقة » بدلًا لا تكرر الظهور لراغبيها ، إنها تظهر مرة واحدة ، لأن أقنعة الكذب العاهر لم تبتعد عنه تمامًا . ولم تذهب بعيدًا ، إنها - فحسب - سقطت تحت الأقدام الملتفة والملتحمة لتفسد عليها التفافها والتحامها ، ولعل حيرة الأعين كانت بسبب الانشغال عن معانقة الحقيقة بالنظر الخائف إلى أقنعة الكذب التي سقطت عند الأقدام تزلزل الأرض من تحتها وتعمل على إفساد المتعة ، ولذلك أغمضت الأعين على حيرتها ، وساعتها فقط أشرق ومض الصدق الباهر :

كاللمحة أشرق ثم خبا

إنها لمحة تشرق في النفس فتطلعها على عوالم من البهجة والمتعة الغريبة ، ولكنها سرعان ما تخبو ، ليعود الشوق للروح من جديد معذبًا محمضًا متطلعًا إلى مثل هذه اللمحة ، وتدور حلقات المأساة وتتتابع . عندما ندرك ما نتطلع إليه لا يلبث أن يفلت من أيدينا ونظل في شوق متدافع إليه :

وتدافعت الأشواق الحرى .

بهذا المقطع الافتتاحي للقصيدة يصور الشاعر الدورة المتجددة مع طلب الحقيقة المتمنعة التي لا تسلم نفسها جزافًا ، ولكنها بعد أن تضنيه وتقض مضجعه

تشرق لحظة ثم تحبو ، ويكتشف الإنسان أنه هو الذي أضاعها من يديه ، فيغضب ويثور على كل شيء حتى على الحقيقة نفسها التي لا تدعه بل تظل تبرق له بشعاع من أمل يغريه بالاندفاع فيندفع وهو معصوب العين بأقنعة الكذب والزيف التي يتخلص منها تماما ، فتصده يداها :

عيناك تقولان : تقدم

لكن يديك تصلبتا سدا يفصلنا ويعذبنا

عيناك تقولان : تنعم

لكنك تنفلتين وتُسحِجِينَ وتمتتينَ

دلالاً وهروباً مفضوحاً

إن من يشرب من خمر الحقيقة لا يسكر بغيرها كما يقول الصوفية ، إن مبادلة الوجد المعبذب ما تزال قائمة ، هل الحقيقة هي التي تصده وتعذبه ؟

أم تلك بقايا ما زالت تثقل قاع النفس

خلفها الزمن العاتي دمعاً لم يتحدّر بعد

حتى لكأنا في مأتم

أسمع فيك عواء الدم

إنه لم يتطهر بعدُ التطهر الذي يليق بهذه المنزلة العالية ، وتثقله همومه وتتوده أوزاره فيلعن كل شيء ويتهم كل شيء :

لكنك تصطنعين وقار الحكمة والعقل المعتل

يهذي بالألفاظ الكاذبة الباردة الجوفاء

تتعارك أو تتناغم ما عاد يهم

فالكل سواء

هل أنت معي تقعين على بركان الرغبة

هكذا يتصور أنها تطلبه كما يطلبها ، ويُسقط عليها كل ما يحس به هو ، ويخيل إليه أنها تتأني عليه وتتمنع وتحافظ على أن تظل دائماً هي المطلوبة المرغوب

فيها وأن يظل هناك حاجز وهمي يفصلها من عشاقها ، ومنه على التحديد ، ويشور
ثورة تنسيه كل قيوده :

ها أنت معي تقعين على بركان الرغبة
لا تخشين سوى أن ينكسر الحاجز ، تتهاوى الأسوار
تصيرين امرأة مسعوره
تفجر رغبتك الحبلى بعذابات العمر المزموم الشفتين
وتفيض ينابيع البهجة في دنياك المقروره
ها أنت معي أسمع صوت العطش الساخن
صوت هواجسك المذعوره
جذب القيعان العارية الظمأى

لقد نسي أنه في ثورته هذه قد تحلى عن كل ما يعوقه دونها ويمنعه منها ،
فأوشك أن يلتحم بها من جديد ، وصار مهيمًا لهذا الوجد العالي ، لقد نزل على
رغبتها من حيث لا يدري وحقق العرى الكامل ، لأنه جعلها هي همه وشغله
الشاغل :

فمتى تنطق شفتاك : تقدم
أنزع عنك قميص الخوف
وأمزق وجه الأوهام المتوره
فالعرى الكامل مولدنا وحقيقتنا وتلاقينا
ولتسقط أقنعة الزيف

هكذا يعترف وقد هدته المجاهدة واستسلم لها . وفي المقطع الأخير يصل
إلى حالة « التطهير » الكامل ، ويدرك أن الوصول يحتاج إلى حالة من الفناء
لا ينفذ فيها الشوق وأنه لكي يحافظ عليها يجب أن يظل في رحلة مستمرة وغربة
دائمة ويعترف :

لو ألي عشت العمر على بابك
ما خمد الشوق ، ولا انطفأت نار الغربة

ولظلت سفني المبحرة إليك تنوء بأثقال الترحال
جوعاً تمضور أو ظمأ
لا تهم كل هذه المعاناة القاسية ، فكل جوع وكل ظمأ يهون في سبيل
قطرات من « نخرة الوصال » الغالية :

يا من يسقيني من نحرى !
ويتدرج ويفريه الطمع وينتشي بهذه القطرات المتوهمة فيقول :

يقذف بي في منهلك الساجي المتدفق
أرشف أرشف حتى أساقط إعياء أو تخمه
وأعود فتحملني الأشواق ويثقلني عبء الرغبة

إنه يدرك أنه لو رشف من نحرها حتى يتخمد ويتساقط إعياء فإن الأشواق
لن تخمد جذوتها في قلبه وهو حريص على ذلك حتى تكون عامل توازن مع عبء
الرغبة الذي يثقله ويهوى به - أو يحاول - إلى الطين مرة أخرى ، ولكنه أصبح
بعد هذا الكشف الروحي العالي الذي ذاق حلاوته أكثر جرأة ، وأقدر على رؤية
الأشياء على حقيقتها ، أما كل من لم ينل حظاً من هذا الكشف الروحي العالي فهو
أحمق ضعيف جبان ، وأما هو فقد عرف طريقه وعلا الجميع بالصدق والبراءة
والعري الكامل :

من أجلك أقتحم الليل وأعبر ساحات الحمقى
المنتظرين بأعتابك
وأخوض وجوه المبهوتين الممثلين لأهدابك
يرجون الإذن ، لعل حديثاً منك ، لعل إشارة
أو حتى ظلاً من بسمه

من يقول هؤلاء إنها لا ترضى بالخنوع والضعف والاستسلام ، إنها تتطلب
المجاهدة والعرق والثورة على النفس والاقتناص بالقوة ، والمحاولة والفشل ، والرضا
والسخط ، ثم يحتم الشاعر القصيدة بهذا التوجه إليها مرة أخرى كما بدأها ، إشارة
إلى الإحساس بالدورة المحكمة المستمرة .

من أجلك أصبح هذا الفاتك في ليل الأسطوره
هذا الوجه اللامع في قلب الصوره
هذا العاري في هذي الصفحات المنشوره

* * *

وأما الموسيقى التي يستخدمها فاروق شوشة في هذا الديوان فإنها موسيقى
ناعمة سلسلة تتأزر مع تجاربه تآزراً متاعماً ، وكل قصيدة في « العيون المحترقة »
تسير على غمط إيقاعي موحد ، غير قصيدتين اختلف فيهما الإيقاع من بحر لآخر ،
ومن قراءة هاتين القصيدتين أدركت أن الشاعر لم يخالف في إيقاع كل منهما
عشوائياً بل أحسست أن المخالفة في الإيقاع يتطلبها الموقف وتحكمها التجربة ،
والشاعر يخالف عن قصد . ففي قصيدة « تنويعات على لحن أساسي » جاء المقطع
الأول منها من بحر المتدارك ووحدة إيقاعه هي « فاعلن » :

أعرف أن خطاي تسابقني في الدرب إليك
أعرف أن يديّ تشيران
وأن هواي الكامن يتواثب في عيني وفي شفتي
بحثاً عن لحظة ضوء منشوده (ص: ٥١)

وإني لأستشعر في هذا المقطع تواثباً وخفة وقلقا تتلاءم مع تفعيلة هذا البحر
الشعري « فاعلن » التي تتحول أيضاً إلى « فعلن » فتعطي إيقاعاً سير الخيل
الجلبة .

وفي المقطع الثاني من القصيدة نفسها يختلف الإيقاع من السرعة والتوثب
والخفة القلقة إلى شيء من الهدوء ، ولذلك نجد وحدة الإيقاع في هذا المقطع هي
« فعولن » وهي وحدة إيقاع بحر المتقارب ، وأحسن - شخصياً - أن الموقف هنا
يحتاج إلى شيء من الريث وبعض الأداة يناسب التذكر ووصف الشعور ومحاولة
انتقاء الكلمات لوصف الشعور :

تقولين لي : صف شعورك
إذا ما جلسنا بنفس المكان وأطبقت المقلتان

على لحظة عبرتنا وراء الزمان البعيد
وكنا ظننا بأنّ الذي فات فات
وأن الهوى ذكريات (ص: ٥٤)

ثم يعود الشاعر في المقطع الثالث من القصيدة إلى وحدة الإيقاع في المقطع الأول ، ومن قراءته ندرك أنه سريع قلق متوثب في أبياته الثلاثة الأولى ينتقل بعدها في نعومة إلى « فعولن » .

في طريقي إليك ،
أراقب كل الوجوه ، أواجه كل العيون ،
أسارع مد الخطى
لعل أراك وضيئاً مطلاً
ثلّوح بين الزحام ، تشير إلىّ وتدنو
فتدفعني رغبة لا تحُد
لاجتاز لحوك كل المسافات
أطوي الطريق إليك وأعدو (ص: ٥٥)

فالمزج هنا بين « فاعلن » و « فعولن » ناعم لا يكاد يدرك عند التحدر الشعري وهذا راجع إلى صدق الإحساس وقوة فيضان العطاء الشعري .

إن ربط البحر بنوع التجربة ما يزال تقديراً شخصياً لا يمكن تعميمه ، ولكنني أستشعر ثمة ربطاً بين نوع الإيقاع والتعبير الشعري في القصيدة المعينة ، ويتضح هذا في القصيدة الثانية التي أشرت إليها من قبل وهي قصيدة « أصوات من تاريخ قديم » وهي ثلاثة مقاطع أيضاً مقطعها الأول بعنوان « سيف الدولة » يناسب موسيقاه أن تكون موائمة للكر والفر والطعان والضرب السريع فيستخدم إيقاع المتدراك :

أدخل حلب الشهباء طليقاً أو مأسوراً
أغزو
أطمن صدر الروم وأهتك درع الروم

وأجمع أسلوب المهلكى والمذعورين
أتحول من يوم النصر بيارق وفيالق
ونسورا شما وميامين (ص: ١٢٠)

وأما مقطعها الثاني وعنوانه « أبو العلاء » شيخ المعرة الضرير رهين المحبين
الحكيم المتأني الذي يتحسس طريقه ولا يمشي مندفعاً بالطبع فقد كان لابد أن
يكون إيقاعه هادئاً رزيناً ثابتاً ، ولذلك يختار له فاروق شوشة تلقائياً وحدة
« مستفعلن » التي تأتي لها صور أخرى متعددة تشي بما يشبه العثرة والنهوض وهي
« مُتَعِلْن » ، « مُتَعِلْن » ، « مُتَعِلْن » :

الليل في معرة النعمان جاثم عنيد
تلاصقت ألواحده كحائط صفيق
وامتد من حباله الغلاظ وجه فأتك جسور (ص: ١٢٦)

وقد كان المتوقع أن يكون إيقاع المقطع الثالث من القصيدة - وهو بعنوان
عنترة - سريعاً متلاحقاً يناسب ما عرف عن عنترة من الإقدام والقوة وسرعة
الطعان ، ولكن الشاعر يتناول عنترة من زاوية خاصة بعد جندلته وحيداً في العراء
ولذلك يختار إيقاعاً هادئاً يلامم الأسى والضياع :

منفرداً وتائهاً
منفرداً في ساحة العراء ، هكذا يجندل البطل
ويسكن الصوت المملح ، غير نجمتين ، مقلتين
تسيران غور ظلمة الصحراء
تبحثان عن وميض مقلتين : أخيرين عن أمل
ويسقط البطل
مضرجاً بسيفه
مجندلاً على وسادة الأجل
صريع لعبة الحياة والردى
ويسكن الصوت ويقبل الصدى (ص: ١٣١، ١٣٢)

إن ديوان « العيون المحترقة » للشاعر فاروق شوشة متعدد العطاء والإشعاع وقد تناولت منه القدر الذي اتسعت له حدقتي لأن التجارب الفنية العالية تشبه مياه المطر تنزل على أرض مختلفة الأنواع ، وكل نوع منها يكشف عن معدنه بطريقة استجابته الخاصة لها .

العطش الأكبر

ديوان « العطش الأكبر »^(١) هو الديوان السابع للشاعر أحمد سويلم في سلسلة عطائه الشعري الموصول الذي يبدأ منذ ما يقرب من ربع قرن بديوانه « الطريق والقلب الخائر » سنة ١٩٦٧ م .

وإذا كان هذا الديوان - شأن دولوين الشعر الحديثة - يحمل عنوان إحدى قصائده ؛ فإن هذا العنوان نفسه يصدق على كل قصائد الديوان ؛ لأنها جميعها تدور في إطار المجال الدلالي للعطش وما يوحى به من الحاجة إلى الماء والري . ولذلك - وهذا شيء نادر - قسم الشاعر قصائد هذا الديوان إلى ثلاث « جرعات » حاءت الجرعة الأولى في أربع قصائد ، والجرعة الثانية في سبع قصائد ، والجرعة الثالثة في خمس قصائد . وهذه الجرعات تحاول أن تروى « العطش الأكبر » الذي ما يزال في حاجة إلى مزيد من الري . هذا العنوان - إذن - تابع من تصميم وقصد ، وليس مجرد عنوان يُفتن به الشاعر ، ويؤخذ بريقه من غير أن يكون ذا دلالة مرادة مقصودة . وقد نجد في أسماء بعض الدواوين مباحدة بينها وبين المجال الدلالي لمفردات القصائد ، وخاصة تلك التي تتشابه مع العطش الأكبر في العنوان ، وعلى سبيل المثال ديوان « كتاب البحر » للشاعر عبد الوهاب البياتي ، وهو شاعر أثير لدى صاحب العطش الأكبر وقد كتب دراسة عن المرأة في شعر البياتي .

فهناك تطابق ظاهر لافت للنظر بين عنوان هذا الديوان وكثير من المفردات في قصائده من حيث إن المجال الدلالي الذي تدور فيه قصائده الست عشرة هو مفردات البحر والنهر والماء والعطش والغرق إلخ . وقد أحصيت مائة وسبعين

(١) الناشر مكتبة مدبولي ١٩٨٦ .

ممردة من هذا المجال موزعة على القصائد كلها . وقد بدأت أولى قصائد الديوان
« أبجدية » بالآتي :

نصفي في ماء النهر
ونصفي الآخر في عينيك

وقد ختمت آخر قصيدة فيه وهي « من تراتيل النهر القديم » بهذه العبارة :

ورأيت خرائط نهري باهتة من غير ملاح
فقبضت خناق الريح .

وثمة سبع قصائد حملت عناوينها كلمات البحر والطوفان والماء والنهر ،
وهي : فاتحة للبحر ، والجنون والبحر ، ويولد البحر ، وحين امتد الطوفان ،
والعطش الأكبر ، والعودة من جوف الماء ومن تراتيل النهر القديم . وليس معنى
ذلك أن القصائد الأخرى قد خلت من مفردات هذا المجال ، بل إن مفردات هذا
المجال سيطرت على كل القصائد بنسب متفاوتة بحيث صار البحر وما يدور في
إطاره ملمحاً أسلوبياً من ملاح هذا الديوان .

والإلحاح الدائم على « تيمة » معينة ، أو مجال دلالي معين محدد قد يحوله إلى
« رمز » شعري خاص ؛ ولذلك يدور كثير من الصور الشعرية في هذا الديوان
حول هذا المجال ، وبذلك يتحول البحر رمزاً كبيراً يفيض بكثير من المعطيات
المختلفة المتنوعة ، فحد البحر هو المعلم والمعلم ، ونجده الحلم والنبوءة ، ويصبح
التوحد معه والفاء فيه أحد معالم هذه القصائد ، وتجتمع الأضداد إذ يختلط الوهج
بالبحر فنجد موجاً من حجر :

في أقرب موح أقيت الكومة حتى

ينطفئ الوهج بهذا البحر

لكن الوهج أحال البحر الساكن

- عاصفة هوجاء -

- وموجاً من حجر -

فزعت حيتان البحر
 اضطرعت أسراب الطير
 اهتزت طبقات الأرض الساكنة
 تفجرت تناثر توحده مع الموج
 أحرر من هذا القيد المشدود على رثي
 كل صباح تأتيني أحلامي فوق الأرض
 تقف على شط البحر
 تدعوني أن أنسجها ثانية في الليل
 وأنا .. غذائي ملح البحر
 انتفخت أوردتي بالملح وباللهب وبالمد
 لا حاجة لي أن أحلم
 أو أخرج من جسدي وأعود . (بعيداً عن الحلم من ١١٠)

والبحر دائماً مشتهى « ساكن في ضلوعي اشتهاؤك يا بحر » مع أن البحر
 قاتل « إن عيني يا قاتلي الآن تستعذب الغوص » ويتحول البحر نفسه إلى أن
 يصبح هو الذي يُحتوى :

داخلي البحر والشعر والليل والشمس والسكر
 كل الرؤى بين قبضة كفي اعتصار
 يا رؤى العين إني خلقت جديداً من البرق والرعد
 والموج والعصف والزلازل العيده .
 راحل بين عينيك أنظر كل الذي سوف يأتي مع المد .
 كل ما قد أود
 ومالا أود
 فاقبضيني غرساً من الوهج المستعر
 وابدئي الآن عمر الدوار ..
 إن بقلبي جنونا من البحر
 لا ينحسر

وكذلك نجد صور البحث عن البحر ، وامتلاكه حيناً ، والضياع أمامه
أحياناً :

لا أملك للبحر خرائط
أبحث عمن يمنحني بحرًا أو ظلاً
أو يمنحني بحرًا للمجهول

ويمثل البحر كذلك التطهر والاعتسال من خطايا الأرض :

قال سوف أذكى في الملح تسقط فيه خطاياك في الأرض
قلت أقسم أن أسلم الآن خطوي إليك لأبرأ

ويتحول عشق البحر إلى جعله رمزاً لكثير من الدلالات الشعرية المتنوعة
بحيث يصبح « البحر الشعري » هو الوطن ، وهو الشعر ، وهو حلم المستقبل
وهو الحب ، وهو التطهر ، وهو الثورة على الحياة الراكدة والرغبة في التغيير ،
وأخيراً يصبح قدر الشاعر :

مكتوب فوق عيولي الآن
أن أصبح فوق الألواح المتكسرة بقلب الأمواج
مسموح لي أن أكتب أصدق ما أملك من أشعار
أن أحكي ما خفي من الأسرار
أن ألقى فوق الشاطئ قلباً يولد في البحر
ويجئ جنون البحر

يتعلم كيف يخوض وينبض نبض البحر وكيف يفنى للبحر

مسموح أن أمنح هذا القلب اللغة المنسية من زمن . أن أجمع كل ملامح
وجهي المتكسرة على الأمواج . أن أغسلها بمياه القلب النابضة بلون الحب
وأقدمها في ميلاد البحر .

وهكذا يصبح البحر بحق رمزاً كبيراً في هذا الديوان كله ، ولم يتخل
الشاعر على امتداد قصائد الديوان عن الصور النابعة من هذا المجال ، وحين تتعاون

بعض « التيمات » الأخرى في تكوين صور هذا الديوان نجدها كذلك تتمتع من البحر وتغترف منه ، فهناك صورة « الارتحال الدائم » ويعبر عنها هذا الديوان في صور مختلفة بحيث تكشف دور الشاعر عامة ، إذ عليه وحده أن يجلب النار لقومه ، وعليه أن يكون دليلهم إلى الخير والحق والجمال ، وهو يشعر - كذلك - أنه هو النبي المغضوب عليه من قومه في الوقت نفسه مع أنه العراف الذي يسأل ويسأل ، وهو المدّ في بحر الأوجاع المرة . في قصيدة « غياب الفارس » وهي مرثية مهداة إلى صلاح عبد الصبور يقول :

أيقظ يا وطني حسنك واسأل

عن آلام الشعراء

موت الشاعر لا يعني رقما يسقط من أرقام

موت الشاعر يا وطني

موت للضوء وموت للحب وموت للأحلام

وتعكس قصيدة « عن أحزان الشعراء » - وهي مهداة إلى روح الشاعر فوزي العنتيل - بعض ما يعانيه الشعراء ، وأهم ما يعانيه هو أنهم يحرثون في أرض جرداء لا يعرفها العسس المتعنت خلف الجدران .

« الرحلة » من الصور الملحة في هذا الديوان كذلك ، ولذلك يكثر الفعل « أرحل » بضمير المتكلم ، وما يصاغ من مادته ، وهي دائماً رحلة فيها معاناة وألم وإحساس بالغربة والوحشة ، وإحساس بأن الارتحال قدر مقدور لا يملك سواه :

أرحل الآن تلفح وجهي الرمال

أرحل الآن مثل الطيور الطريده

أرحل قافلة لا تكف عن السير

ويقول أيضاً :

رحت وحيداً أبجر

أجريت سفينة إبحاري

منقسماً أبحر في صمت ترصدي أحزان الأعين فوق الشاطيء ويناوشني
خمر المجهول

رحت وحيداً أسأل ملح البحر وأسماك البحر
ونجده يقول :

لا أملك إلا أن أبحر منقسماً أن أصرخ ، أن أشكو الجوع ،
العطش الأكبر ، أشكو حزن الأعين .

فهنالك أعين حزينة فوق الشاطيء ، والشاعر هو الذي يشكو حزنها
وجوعها وعطشها وهو في رحلته هذه منقسم بين الرغبة في البقاء والرغبة في
الارتحال ، ولكن « خمر المجهول » دائماً تناوشه ، وتدعوه للمغامرة .

إن الحديث عن المحالات الدلالية التي تشيع في ديوان شاعر من الشعراء يعد
في الوقت نفسه حديثاً عن منابع صورته الشعرية التي تشكل كثيراً من قصائده ،
كما يُعد حديثاً عن معجمه الشعري ، وينبغي دائماً الاعتقاد أن هناك فرقاً بين
المفردات من حيث هي مادة في اللغة وبينها من حيث هي مادة في العمل
الشعري ، إنها تكتسب في الشعر دلالات جديدة ولا شك ؛ فإذا كانت هذه
المفردات معتادة في الاستعمال اللغوي العام فإنها تصبح غير معتادة في مفاهيمها
الجديدة ومعالجتها الشعرية . إن المعالجة الشعرية للمفردات اللغوية تحولها إلى وسيلة
من وسائل الشعر المعروفة كالخار أو الاستعارة والتشبيه ، وقد تعلق بها فتجعلها
« رمزاً » من نوع ما . وعندما ترقى إلى درجة الرمز فإنها يصبح لها مدى أبعد
ومفعولاً أقوى ، لأن الاستعارة مع أنها عصب الشعر لا تعدو أن تكون وسيلة
للبياك وطريقة من طرقه ، أما الرمز فإنه يُعرضُ لنا شيئاً ما بصفته أمراً واقعاً ،
ومن هنا يحقق مفعولاً أقوى ، ومن هنا أيضاً قد يكون غامضاً ويحتاج إلى دربة
وقدرة على التأويل ، ولا شك أن غموضه حينئذ سيكون غموضاً ناتجاً عن عدم
اعتيادنا للعالم الذي يقدمه لنا . صحيح أن هناك أسباباً متعددة للغموض ، وقد
تكون كثرة المجازات أحياناً من مظاهره ، كما قد يكون التداخي الحرّ ، أو إشارة
لشاعر إلى مطالعته الخاصة بطريقة غير ناضجة ، أو محاولته حشد كثير من الصور

في حيز محدود ضيق من أسباب الغموض ومظاهره ، لكن يظل الغموض الناتج عن غربة العالم الذي يصوره الشاعر وعدم اعتياد المتلقي له أهم ألوان الغموض في الشعر المعاصر .

إن قصائد ديوان العطش الأكبر لا تقدم لنا عالمًا غير مألوف ولكنها تستخدم ما هو مألوف لتجعل منه شيئًا جديدًا . ولما كان الشعر في جوهره كسرًا للمألوف فإن قصائد العطش الأكبر توحى بشيء من ذلك في عدة أساليب ، منها بدء القصائد نفسه ، إذ تبدأ القصيدة بما يُشعر القارئ أن هناك كسرًا للمألوف المعتاد ، كأن تبدأ القصيدة مثلاً بحرف عطف كما نراه في قصيدة « غياب الفارس » هكذا :

وترجّل ثم تهاوى
زلزل أعماق الأرض الحجرية

وكأنها تقص علينا قصة هذا الفارس الذي غاب فجأة ، لقد كان من أمره كذا وكذا « وترجّل ثم تهاوى » والفعل مسند إلى ضمير الغائب ، والقصيدة عن غياب الفارس . أما قصيدة « من تراتيل النهر القديم » فإنها تبدأ هكذا .
وتحدثني حتى يخفت صوتك ويلف حديثك صمتٌ مذبح ويغطيه

الزهر

يرتل غربته العشاق

والفعل المعطوف في أولها مسند إلى ضمير المخاطب ، فالنهر القديم مائل قائم يتوجه إليه الحديث ولكن صوته خافت واهن ضعيف بما يتلاءم مع القدم وكبرة السن .

وأحيانًا تبدأ القصيدة بجملة فيها تقديم ماحقه التأخير ، فتدفع الجملة عنصرًا من عناصرها في المقدمة يوحي بلفت الانتباه وإثارة الدهشة ، ففي قصيدة « الجنون والبحر » نجدها تبدأ هكذا :

ساكن في ضلوعي اشتهاؤك يا بحر
إني تحدثت من سافيات الرياح ومن غضب الآله .

وقصيدة « العطش الأكبر » تبدأ هكذا :

منقسمًا أبحر في صمت ترصدي أحزان الأعين .. إلخ

وقصيدة « أما بعد » أيضًا تبدأ بدفع عنصر ينبغي أن يتأخر إلى المقدمة :

عينا يترقبني من شق في السور

عينا يتخفى في ورق الشجر وبين تلال العشب

وتمحو آثار القدمين خراف منكرة وكلاب

وأما قصيدة « العودة من جوف الماء » فإنها تبدأ بقسم يذكرنا ببدايات

بعض السور القرآنية وخاصة سورة الفجر التي تبدأ بقوله تعالى : ﴿ والفجر

وليل عشر ﴾ حيث يستخدم الشاعر هذا النمط القرآني ويحاول الإيحاء به

فيقول :

والبحر

وسواحه العشر

والمد القاسي والجزر

سوف يعود النجم الغائب للفلك الدوار

وتستهدى قصيدة (أ.ب) النمط القرآني أيضًا فتبدأ بحروف مقطعة ،

ولكن القصيدة تستغل مادة « ألف » ورسمها الكتابي في تداعي المعاني المرادة :

- أَلْف

هل تألفني الآن

أَلْف تمتد قلاعًا في وجه الريح

رمحًا أرشقه في قلب الحيتان

هل تألفني الآن

أم أنك تأتي أن يألف موجك مثلي

وتستمر القصيدة على هذا النحو ، كل مقطع يبدأ بحرف من حروف (أ ب

ج د هـ و) والمخاطب في كل هذه المقاطع هو البحر الذي تحول - كما أسلفت -

رمزًا يتسع لدلالات تنوع بحسب المتلقي .

وعلى ذكر بدايات القصائد يلاحظ كذلك أن البيتين الأول والثاني في كل قصيدة يجتزمان بقافية موحدة في أغلب الأحيان ، يحدث ذلك في قصائد : الأوسمة ، ووجهي على جبل في الرياح ، والجنون والبحر ، والزمان حين لا يحى وعن أحزان الشعراء ، ومن تراتيل النهر القديم برغم أن القصائد كلها من الشعر الحر الذي لا يشكل تماثل القوافي أحد ما يلتزم به . وهذا التوافق عفوى يؤدي إلى تماثل صوتي في أول القصيدة حتى يوحى باختلاف الشعر عن النثر ويوحى أيضاً بأن « الصوت » في الشعر مهم أهمية المعنى .

مما يلاحظ على هذه القصائد أيضاً أنها قصائد متعددة الأصوات فمعظم هذه القصائد ليست أحادية الصوت مما ينفي عنها الغنائية ، فهي قصائد درامية مليئة بالحركة والحياة ، ولعل تمرس الشاعر بكتابة المسرحية ساعده على استخدام هذا الأسلوب الشعري ، ولذلك نجد يصف « المشهد » أيضاً . في قصيدة « من تراتيل النهر القديم » نجد الحوار بين « المتكلم » والنهر ، ونجد وصف المشهد أثناء الحوار ويحرص الشاعر على وضع هذا الوصف بين قوسين :

(صمت النهر قليلا

كزور في منبعه ماء

وانطبقت دلتاه على أضراسه

أجهش يكي أوجاعه)

ويدأ النهر في الحديث بعد هذا الوصف

- يا ولدي.. لا تحزن مثلي.. لا تنكدر

خذ مني الصبر

وخذ من جوفي وهج الجمر.. إلخ

وفي قصيدة « فاتحة للبحر » وهي حوار بين « المتكلم » والبحر يذكرنا بمحاورات الصوفية « المريد والشيخ » ويكثر فيها « قال » و « قلت » وفيها كذلك وصف المشهد :

أطرق البحر أمواجه .. شم رائحة الدمع في القلب همّ يحاورني :

في قصيدة « العودة من جوف الماء » نجد صوت المتكلم والبحارة - ولعلهم الشعراء السابقون - وصوتا تحمله الريح - ولعله صوت الإلهام - وصوت البحر . وفي قصيدة « حين امتد الطوفان » نجد صوت « المتكلم » الشاعر وصوت الجدة وصوت عروس الماء . وكل قصيدة تسلك سبيلاً مختلفاً في إدارة الحوار بين أصواتها . وهذه القصائد على كل حال بما امتلكته من هذه الصبغة الحوارية تعد من أغنى قصائد الديوان وأحفلها بالحركة والحياة .

غالباً ما تركز القصيدة في « العطش الأكبر » على دعائم أساسية تتكرر في كل جزء من أجزاء القصيدة ومن زاوية مختلفة . قصيدة « الأوسمة » على سبيل المثال تبدأ بالإشارة إلى ثلاثة عناصر أساسية هي « الصوت » :

لحظة وتنادين عند الشفق

و « العينان » :

لحظة وتلوح مع الضوء عيناك

أصعد أقرأ فيها كتاب الألق

و « الوجه » :

لاح وجهك يمنح وجهي الأمان

يعلمني لغة العشق

جاء يضاحكني بغسل الحزن في القلب

يمنحني الأوسمة

إنني الآن أحفظ كل ملامح وجهك

لن تستطيع الرياح القديمة أن تنزف الآن

فهذا الجزء من القصيدة يحدد « الكشف » والوضوح والظهور ، ولما كان الصوت أسرع بحيث يسمع المرء مالا يراه بدأت القصيدة بـ « لحظة وتنادين عند الشفق » والنداء يؤدي إلى التنبيه والاستعداد والتطلع جاء بعدها « لحظة وتلوح مع

لضوء عيناك » والظهور يكتمل في الضوء ، وتندرج الرؤية حتى تشمل الوجه كله ، وهو وجه يمنح الأمان ويعلم لغة العشق ويبعث السرور ويفسل الأحزان في القلب . وتترك القصيدة المتلقي يحس بصاحبة هذا الصوت وهاتين العينين وهذا الوجه في هذا الجزء من القصيدة .

في الجزء الثاني منها يتحول المتكلم إلى حارس أمين لصاحبة هذا الصوت وهاتين العينين وهذا الوجه ، وتقدم القصيدة بعض الإشارات التي تكشف شيئاً ما عن صاحبة هذه الملامح التي أصبحت محفوظة لديه :

أحرس وجهك - لا يحتويني النعاس -

أحرس الآن نهرك

- لا أدع الغير ينهله -

أحرس الآن عشبك فيء نخيلك

كل مواويلك الخضر

- يشدو بها ساهر في الليالي الندية -

أحرس عينيك حين يطل الزمان القديم

- يحدث عنك .. ويحمل في صدره الأوسم -

تكرر الفعل « أحرس » هنا أربع مرات ، وأما الشيء الذي يُحرس فهو العناصر الثلاثة التي ظهرت في الجزء الأول - جزء التجلي والظهور والكشف - الوجه « أحرس الآن وجهك » ولكن هذا الوجه يتحول إلى نهر « أحرس الآن نهرك لا أدع الغير ينهله » والصوت المتمثل في المواويل الخضر التي تسري بين العشب وفيء النخيل « أحرس الآن عشبك .. فيء نخيلك كل مواويلك الخضر » والعينان « أحرس عينيك حين يطل الزمان القديم » فالعناصر الثلاثة « الصوت والعينان والوجه » التي ظهرت في الجزء الأول من القصيدة هي نفسها التي تتوجه إليها الحراسة في الجزء الثاني . وهي نفسها التي تظهر في الجزء الثالث من القصيدة بطريقة أخرى حيث يتوحد معها من خلال « الوجه والعينين والصوت » كذلك :

صرت وجهك منذ تشربت ضوءك
صرت عيونك منذ اشتعلت اتقادا .. ووجدنا
صرت صوتك
منذ أرحت فؤادي فوق وسائد نهرك
أزرع نبضا وحلما ووعدا
صرت منك ومني
توحد قلبي وقلبك

إن صاحبة الوجه والصوت والعينين لها نهر وعشب وظل نخيل ومواويل
خضراء يحرسها ، ويتوحد معها بحيث يصير المتكلم هو الوجه والعينين والصوت
ويأتي المقطع الأخير تأكيدا لهذا التوحد :

أعلم حين تغيين أنك ملء دمي تسبحين وتسرين
أعلم حين تعودين
أنك جئت إلي تفرين
أفتح قلبي جناحين
بالشوق تشتعلين
أحس بدفء الشفق
ومعًا نتواعد ..
نغرس حلم السنابل
عرس الطفولة
لا نفترق

فهذا التوحد من أجل غرس « حلم السنابل » و « عرس الطفولة »
الخصب والمستقبل السعيد المتجدد .

هل يمكن أن نقول إنه يعني بذات الوجه والصوت والعينين الوطن ؟ ليس
هناك ما يمنع من ذلك مادام في بناء القصيدة ما يسمح بذلك ، ولعل الإشارات
الدالة من العشب وفيء النخيل والنهر والمواويل الخضراء ما يدل على ذلك .

والواقع أن هذه هي قيمة الرمز : إذ يسمح بأن يفسر بأكثر من تفسير ، وبذلك تصبح القصيدة أكثر حصوبة وعطاء . وهذه أهم سمات القصيدة الحديثة فهي لا تتناول مضمونا محددًا ضيقًا ، ولكنها تفجر لدى المتلقي أسواقًا روحية مختلفة وإثارات شعورية متنوعة ، ويتلقاها كل قارئ بحسب قدرته على الاستجابة . ومع ذلك فإن نغم القصيدة نفسه يعدّ هدفًا في ذاته لأنه كاف في الإحساس بالانتقال من مستوى اللغة العادية إلى مستوى اللغة الشعرية ، ومن هنا فإن قضية البحث عن المضامين الشعرية قضية ليست ذات معنى ، فالشعر ضرب من الصياغة وجنس من التصوير .

وقارئ هذا الديوان يجد أن هناك تجارب معية تلح عليه وتستولي على مشاعره أثناء قراءة قصائده منها تجربة العذاب بالشعر والفرح به والاعتزاز بالدخول في مملكته ، ومنها تجربة الوطن بصفته قيمة عليا ، وقضية الإنسان في الحياة وغربة روحه وعذابه القدري ، وغربة الشعراء ودعوتهم اللاهثة للخير والحب وهي تشكل تجارب هذا الديوان « العطش الأكبر » فالعطش هنا عطش للخير والحب ، والارتحال إنما يكون من أجل أولئك الذين يقفون على الشاطئ محزونين يرتقبون .

لقد تشابهت قصائد هذا الديوان في معجمها الشعري وفي صورها الشعرية بحيث يمكن أن يكون هذا الديوان كله قصيدة واحدة طويلة مقسمة إلى ست عشرة قصيدة فرعية ، وساعد على هذا أيضًا أن جميع القصائد جاءت من بحر عروضي واحد هو « المتدارك » ماعدا قصيدة واحدة هي قصيدة « الزمان حين لا يجيء » فقد بدأت ببعض الأبيات من بحر الرجز ثم سرعان ما تحولت إلى البحر الأثير المتدارك ، وانتهت بثلاثة عشر بيتًا من بحر الخفيف . ولعل ختامها ببحر الخفيف يناسب من أهديت إليهما القصيدة فهي « إلى ذكرى حافظ وشوقي » وهذه الأبيات « الموزونة المقفاة » تستوحي قصيدة حافظ

وقف الخلق ينظرون جميعا كيف أبني قواعد المجد وحدي

وبعض صور شوقي في همزته :

همت الفلك واحتواها الماء

يقول الشاعر أحمد سويلم :

يقف الخلق يسألون جميعا	كيف يلهو في أرضنا غرباء
أمن العدل أنهم يسلبون الـ	أرض منا وتحتوينا السماء
أمن العدل أنهم يلدخون الـ	أمس واليوم والمنى كيف شاءوا
أي وجه هذا الذي فقد الما	ء ولم يستعر عليه الحياء

الخ

لكن الشاعر ينوع في تفعيلة بحر المتدارك هذه بين « فَعْلَن » و « فاعْلَن » وإن كانت « فاعْلَن » قد جعلته ينزلق إلى « فعولن » وهي تفعيلة بحر المتقارب في بعض الأحيان .

بقيت لي ملاحظة أخيرة على طريقة التوزيع الـكتائي للبيت - وهي هنا موجهة إلى شعراء الشعر الحر عامة - وهي أنه ينبغي أن يكون هناك تقليد متبع لذلك بحيث يُظهر « نغمة » البحر في المقام الأول لأن ما يتبعونه الآن يجنى على الإحساس بالموسيقى جنائية كبرى سيكون أثرها ضاراً على من يحاول كتابة الشعر من الناشئين .

لو أنفيك من زمني

« لو أنفيك من زمني »^(١) هو عنوان الديوان الثاني للشاعر عبد الحميد محمود ؛ فقد صدر له من قبل « باب إلى الشمس » (١٩٨٠) . وهو يواصل عطاءه الشعري منذ أكثر من خمس عشرة سنة . وحصاد هذه الرحلة الشعرية حتى الآن ديوانان ومسرحية شعرية بعنوان « الرجل من عالم آخر » .

وهذا الديوان يحتوي على سبع عشرة قصيدة تزوج في استعمال القالب الشعري إذ تتورع القصائد على نمطي الشعر : شعر البيت وشعر التفعيلة أو الشعر الحر . من هذه القصائد خمس قصائد فقط من نمط شعر التفعيلة ، واثنى عشرة قصيدة من الشعر الذي أفضل له تسمية « شعر البيت » ؛ ومن هنا ندرك أن الشاعر أميل إلى شعر البيت منه إلى شعر التفعيلة أو الشعر الحر ، ولا أريد أن أقول إن هذا يعد ميلاً عاماً إلى شعر البيت في هذه الفترة بعد تجربة ما يقرب من نصف قرن مع الشعر الذي يسمى الشعر الحرّ فالشاعر ما يزال في أولى مراحل عطاءه الشعري ، ولعله متأثر ببداياته الأولى التي كانت كلها من نمط شعر البيت .

ومن الملاحظ في هذا الصدد أن القصائد الخمس التي كتبت من شعر التفعيلة تحفل بالقافية الموحدة كما في قصيدة « صرخات الثوب الممزق » التي تشيع فيها قافية غالبية متأثرة ببيت المطلع :

من خان خان

لا رده صوت الضمير ولا ضجيج الديدبان

ولعله استجابة لهذا المطلع حاول التركيز على قافية النون الساكنة المردفة بالألف ، لأنه رده في القصيدة خمس مرات بعد المطلع إذ نجده يختم كل مقطع من

(١) الناشر : دار الهداية للطباعة ونشر ١٩٨٦ م .

القصيدة بهذه الجملة « من خان خان » ويرددها مرتين في ختام القصيدة فكانت
القافية الموحدة : النون الساكنة المردفة بالألف تأتي قبلها في مواضع من المقاطع
تهية لهذه الجملة الأثيرة المشحونة بقدر كبير من الأسى والتصميم .

ويحس القارئ لهذا الديوان أن الشاعر - كما حاول أن يملأ الشعر الحر
بالقافية بما يقربه من شعر البيت - قد أدخل بعض التطوير على شكل القصيدة من
شعر البيت بما جعلها قصيدة غير تقليدية بالمفهوم المتوارث . ومن أنواع هذا
التطوير ما يأتي :

أولاً : تقسيم القصيدة إلى أجزاء ، كل جزء منها بعنوان مستقل بحيث
تتكامل هذه الأجزاء دلاليًا في إطار القصيدة كلها . وكل جزء من هذه الأجزاء
يستقل بقافية مختلفة غالبًا عن قافية الأجزاء الأخرى . فقصيدة « أربعة أقتة لوجه
عربي » - علي سبيل المثال - تتكون من أربعة مقاطع هي : قناع قديم ، وقناع
غريب ، وقناع رديء ، وقناع مستقبلي . وقصيدة « توحيد بالزمن الماضي »
تتألف من ثلاثة مقاطع هي : صرخة ، وإبحار في الماضي ، وصدمة . وقصيدة
« إحالة على ألف ليلة وليلة » تتكون من ثلاثة مقاطع هي : ليلة أولى ، وليلة
وسط ، وليلة في الربع الأخير . وقصيدة « قصة حب » تتكون من أربعة مقاطع :
مدخل ، وارتباط ، وفجاءة ، ونهاية تساؤلية .

وهذا الأسلوب مستخدم بكثرة في الشعر الحر ، ولكننا نجد عبد الحميد
محمود يستعمله في شعر البيت بطريقة موفقة ، ويوظفه لخدمة بناء القصيدة ،
والتدرج بها حتى تصل إلى قلبها المكتمل .

ثانيًا : يحاول الشاعر أن يستخدم أنواعا من « الضرب » في قصائد شعر
البيت غير مستعملة في الشعر القديم ؛ فهو مثلاً يستخدم في قصيدة « أربعة أقتة
لوجه عربي » - وهي من بحر الرجز - تفعيلة « مستفعلان » في مقطعين مبه
« هذا الضرب غير مستخدم في أي صورة من صور الرجز التقليدي يقول :

على الجبين نجمة وآيتان وفي العيون دمعتان تهميان
ولحية عطرها الفجر ندى فاستغفرت عشقا وصلّى حاجبان
يأبها الوجه المصلي ما الذي بذلت في أعماق أعماق الزمان
على مدى نورك سيف وكنا ب حوله عصفورتان تصدحان

وفي قصيدة « توحيد بالزمن الماضي » أيضا يقول :

مرهقة كل تجاعيد البيوت نوافذ عشش حولها السكوث
مداخل مفعورة أفواهها والعابرون يعبرون في صموث

كما يستخدم تفعيلة « متفاعلان » في ضرب الكامل التام ، وهذا الضرب لا يستخدم إلا في مجزوء الكامل ، فيقول :

هذا هو الحزن الذي لا تعرفين ليست دموعي مثل دمع الآخرين

وهذا الاستخدام الحديث لهذه الأضرب أثر من آثار الشعر الحر ، فالشعر الحر هو الذي يستخدم « مستفعلان » في الرجز و « متفاعلان » في الكامل حيث لا يوجد فيه مجزوء أو تام . ولكن الشاعر طعم الشعر المصوغ وفقا للنظام القديم بمستحدثات الشعر الحر مع أنه يكتب من نظام الشعر القديم باقتدار حتى إنه يكتب من بحر المنسرح وهو بحر أهمله كثير من الشعراء المعاصرين .

ومن الأضرب التي يستحدثها في بحر الرجز كذلك تفعيلة « فَعُول » في مقطع من مقاطع قصيدة « قصة حب » يقول :

عيناك لنجمتان تبحثان في تراحم الوجوه عن مدار
تجمعت تلك الوجوه فجأة فأحكمت من حولك الحصار
عيونهم أعشاش حزنهم وفي أنوفهم مداخن الغبار

وهذا الاستخدام المستحدث أثر من آثار الشعر الحر كذلك . وهكذا نرى الشاعر برغم ميله إلى القالب الموروث يطور فيه ويغذيه بما أحدثه الشعر الحر ، فيحدث بذلك تراوجا جديدا بين التمثين .

ثالثاً : نجد في قصائد الشعر التقليدي في هذا الديوان أن الشاعر يحاول أن يقيم توازناً بين غرابة البحر المستخدم ، وسهولة اللفظ أو العبارة بحيث يشعر قارئه أن هذا البحر مألوف مأنوس وليست هناك غرابة ما ، فشعره من بحر المنسرح مثلاً سهل العبارة جداً ، وبذلك يضع عبارة سهلة مألوفة في قالب أو وزن غير مألوف فيحدث التوازن الفريد الذي أشرت إليه ، يقول في قصيدة « شمسك وضباب غربتنا » :

يأبها الحلم ما لأنفسا	عن فجرها في الظلام تغترب
أبحث عن صورة مسافرة	خلف الغمام البعيد تحتجب
كل الذي حولها يدافعني	فالهول دون الوصول والنصب
والأمانيات التي تراودني	بينني وبين امتلاكها الريب
تمتد عبر الزمان أحجبة	هيئات عن مقتلتي تنسحب
عينك لي في ضباب غربتنا	شمس تجلت فكشفت سحب
عينك لي يا حبيبي وطن	له حياتي ، وقل ما أهب

ويقول في قصيدة « أغنيتي » - وهي أيضاً من بحر المنسرح - وهي قصيدة يتغنى فيها بالشعر للشعر :

أضعها أم أضاعها الزمن	في رحلة ران فوقها الشجن
كانت بشغري وكنت أعزفها	حين تلف المدائن المحن
نسيتها ؛ لا . فإن أغنيتي	لما تزل تحتفي بها الأذن
في كل عرق تمن وعشتها	فينثني فرحة لها البدن

ويستمر هذا الإيقاع المجدول من إيقاع البحر غير المألوف والنسج اللعوي المألوف محدثاً هذا النغم الحلو الشجي ويطرد حتى يأتي إلى نهاية القصيدة دون نشاز في البحث عن الأغنية المفقودة :

إني أرى في السماء أغنيتي	مدينة ليس مثلها مدن
ولحن حبي هناك يعزفه	مسافر في غنائه شجن
منذا ثراه يرد أغنيتي	ولو بعمرى ، ويرخص الثمن

أريد أن أقول من خلال هذه الملاحظة إن الشاعر استطاع الفكاك من العبارات المحفوظة و « الكليشيات » الخاصة بمثل هذا البحر التي تجتذب بعض الشعراء الذين لم يمروا-بعد على استخدامها ، وأريد أن أقول أيضاً : إن هذا الاستخدام السهل المحبب لهذه الأبحر سوف يحجب الشعراء الناشئين فيها ويدعوهم إليها وهذه حسنة تحسب بتقدير لصاحب هذا الديوان .

يستلقت قاريء ديوان « لو أنفيك من زمني » عدد من السمات الفنية الخاصة به برغم اشتراك عدد من الشعراء فيها وتميز بعضهم في مجاها ، ومن هذه السمات الأسلوبية :

١ - استخدام المعطيات التراثية ، وهذا جانب ألح عليه كثير من الشعراء المعاصرين ، فنحن نجد في هذا الديوان « وأد الطفلة » و « ناقة البسوس » .

الرأس أشعث مغبر كغابة من الأشواك فوق رايه
يعشش الخواء في ججورها وكل فكرة تفتح قاسيه
تفتح فكرة لوأد طفلة.. فرما تصير يوماً زانية
وفكرة تفنى قبيلة بأسرها.. فناقة البسوس غالية

ونجد أيضاً « الحجاج » و « عثمان » وقتله :

من أي عهد تبتدي خطوطه .. عميقة بعمق تاريخ العرب
لما هوى سيف على « عثمان » .. يومها تفرق الطريق وانشعب
الوجه نفس وجهنا من الندوب .. ألف « حجاج » أتى وما ذهب

ونجد « إحالة على ألف ليلة وليلة » وهي قصيدة مقسمة إلى ثلاث ليال ، وصياغتها تستوحي العبارة الماثورة في بدء النص :

كان ياما كان ..

.. في سالف عصر وأوان

وندرك الحوار فيها بين شهر زاد وشهريار من غير إشارة إليهما حيث ينتهي

كل مقطع بهذا البيت
المقطع الأول : آه يا مولاي ..
قولي .. هل تُرى ذا الأمر كان ؟
لمقطع الثاني : آه يا مولاي ..
زيدي إنني ماعدت أقوى
المقطع الثالث والأخير : آه يا مولاي ..
كفي ليلاً ينشق ظلماً

ونجد صورة استباق الباب وهي مستوحاة من سورة يوسف :
وجهان يستبقان نحو الباب يقتتلان
وجه تلون بالخطيئة حوله من كل ناحية دخان
وجه تفزع فاستجار بكل أحجار البيوت
بكل أشجار الحقول
من خان خان .

والذي يعينني هنا هو طريقة استخدام المعطى التراثي فأساليب الشعراء
بالطبع تختلف في هذا المجال . وصاحب ديوان لو أنفليك من زماني يستخدم
وسيلتين أولاهما : ذكر المعطى التراثي صراحة داخل بنية صورة جزئية من صور
القصيدة ليرك دلالاته مفتوحة توحى للمتلقي بأبعادها المختلفة كقوله مثلاً :
تفح فكرة لوأد طفلة فربما تصير يوماً زانية
وفكرة تفنى قبيلة بأْس رها فاقة البسوس غالية
هنا نجد أن المعطى التراثي « وأد الطفلة » و « ناقة البسوس » مذكور
للاستشارة فحسب ، لكن القصيدة ليست مبنية عليه بأسرها .

وثانيتهما : الإيحاء بجو المعطى التراثي واستخدام أسلوب مماثل له دون
التصریح ببعض عناصره ، وهذا ما نلحده في قصيدة « إحالة على ألف ليلة وليلة »
حيث تستوحي القصيدة ألف ليلة وليلة وتبني كلها على نمطها دون ذكر عناصر
منها صراحة . وهذا النمط أنجح من النمط الأول في استخدام الشاعر .

٢ - التنوع داخل الوحدة وهو يتمثل أظهر ما يكون في قصيدة « أربعة أقعة لوجه عربي » حيث تعتمد القصيدة إلى صورة اللحية والحاجبين فتعرضها في كل قناع من الأقعة الأربعة بطريقة تناسبه ، ففي المقطع الأول « قناع قديم » تصدر اللحية على أنها قُمعية مصفرة مثل خيمة مقلوبة في الصحراء ، وأما الحاجبان فكثيران مثل خيمتين أيضاً .

ولحية قُمعية مصفرة كخيمة مقلوبة في البادية
والحاجبان أسودان خيما على عيون قاسيات قانية

وفي المقطع الثاني - وهو بعنوان « قناع غريب » - تعود القصيدة للحية والحاجبين فتعرضهما بطريقة أخرى حيث نجد اللحية معطرة بندى الفجر والحاجبين يصليان

ولحية عطرها الفجر ندى فاستغفرت عشقا وصلّى حاجبان

وفي المقطع الثالث - وهو بعنوان « قناع رديء » - لا نجد اللحية فالوجه حليق باهت ، ولا نجد سمة واضحة للحاجبين فقد ترهلت خطوط الوجه - والحاجبان من خطوطه - من التخمّة والتعب :
وجه حليق باهت ترهلت خطوطه من تخمة ومن تعب

وفي المقطع الرابع والأخير - وهو بعنوان « قناع مستقبلي » - تعود القصيدة لملاح الوجه تخفي الحاجبين وتجعل له نصف لحية ونصف شارب مشوه :
ونصف لحية ونصف شارب مشوه يدور تحته لسان

فالمقابلة بين هذه الصور المتنوعة للملح من ملاح هذا الوجه وعرض هذا الملح بطرق تناسب القناع الخاص ربطت بين أجزاء القصيدة بحيث صارت معارض متنوعة من زوايا مختلفة لشيء واحد .

٣ - الوحدة في التنوع أو اتفاق البنية العميقة لمقاطع القصيدة الواحدة مع اختلاف البنية السطحية بالطبع ، وتظهر هذه السمة بوضوح في قصيدة « توحيد » من الماضي « التي تثير فينا الإحساس الحاد بالحيية المرتقبة والمهزيمة المتوقعة نتيجة

للإذعان والصمت والرضا الدليل بما هو كائن ، فتبدأ القصيدة بـ « صرخة
تصف هذا الإذعان الدليل :

مرهقة كل تجاعيد البيوت نوافذ عشب حولها السكون
مداخل مفقورة أفواهها والعاثون يعبرون في صموت
من نكس الرؤوس من . من مزق النفوس من . من هذ أعصاب البيوت

بعد هذه الافتتاحية التي صورت انعكاس الإرهاق والصمت الكثيب من
أصحاب البيوت على البيوت نفسها ، وهذا السؤال عن نكس الرؤوس ومزق
النفوس وهذا أعصاب البيوت تعرض القصيدة مشهدين أولهما تحت عنوان « إنحار
في الماضي » فتقدم لنا شيخاً يُسحبُ مقموعاً مكبلاً بالأغلال ويراه العاثون
ولا يعترض أحد ولا يتحرك أحد ، ويرى الشيخ هذه البلادة وهذا الصمت
الخانع فيهتف فيهم « اليوم بي وفي غد بكم » وتضيع هذه العبارة وتتبدد مع
المدى :

أغوص في تراحم الأبدان والأحزان في مدينتي القديمة
وشيخها يُسحب في قيوده على حمارة له سقيمة
والجند في هجومهم والناس في رضوخهم وضجة عظيمة
وموجة من الرمال مشرّبة لكي تراقب الهزيمة
« اليوم بي وفي غد بكم » وبدد المدى حروفه اليتيمة

والمشهد الثاني مشهد معاصر بعنوان « صدمة » يصور سيارة تصدم
« المتكلم » فلا يدري هل هو واقف أو مرتم على الأرض أو قافر إلى مكان آخر ،
غير أنه ينظر في الوجوه حوله فإذا هي بليدة لا يثيرها ما حدث ولا تعترض على
شيء ولا تهب لسحرة ، فلا يملك إلا أن يهتف بهتاف « الشيخ » الذي كان يجره
الجند ولا يعترض من أحد في مدينته القديمة وهو « اليوم بي وفي غد بكم » وتذهب
صرخته سدى لأن حروفها يتيمة ليس لها من تنتمي إليه :

توقفت سيارة فجاءة وقفت أم هويت أم قفرت

صريرها يغوص في الأسفلت في سواد قلبه الذي كرهت
نظرت فالوجوه في ركودها فما يضيرها إذا سقطت
«اليوم لي وفي غد بكم» وبدد المدى حروفي اليتيمة

فالبنية التحتية أو العميقة للمشهدين واحدة حيث يقع الظلم والعدوان فلا
يأبه أحد ولا يهتم أحد ويعبر العابرون في صمت بلا انزعاج أو اعتراض ، ولكن
البنية السطحية أو الظاهرة مختلفة أولاها قديمة والأخرى معاصرة ومع ذلك هما
متطابقتان ، فالظاهرة قديمة متجددة والظلم قديم متجدد ، والذل قديم متجدد
والخوف قديم متجدد ، وإذا لم تتحرك النفوس لما ترى من مظاهر الظلم والبغي
والعدوان فسوف يظل هذا الظلم حتى يأتي على كل واحد من الخائفين المذعورين
الخانعين «اليوم لي وفي غد بكم» .

٤ - الصبغة الحوارية في بعض القصائد ، وبخاصة في قصيدة « إلى متى
نبقى هنا » حيث يوظف فيها الحوار توظيفاً فنياً يخدم بنية القصيدة إذ يتحده كل
من المتحاوين اتجاهها يختلف عن الآخر فيدرك قارئ القصيدة أن بينهما اختلافًا في
المشرب وتباينًا حادًا يؤدي إلى عدم اتفاق الطريق والوجهة :

« لا شيء يربض في المر »
هذا أزيز الأنفس الحيرى تحلق في السدى
« وإلى متى نبقى هنا ؟ »
حتى ترى أعضاؤنا موت الضمائر والنسائم والزهور
من خطوة نحو الفراغ المنتهى بين الفراغ
تبعثرين مشاعرًا قتلى .

عدني بفجر
ليتني
لكن أنوار البراءة أطفئت
من يوم صار الحب يشعل بالدراهم

٥ - تميز الصور الاستعارية في قصائد هذا الديوان مما يلفت قارئها بوصوح وهي صور فيها بكاراة وطزاجة . والحق أن الشاعر يفضل غيره بما يبتكره من صور جديدة موظفة في سياقها توظيفاً جيداً . وفي هذه القصائد نجد عدداً من الصور الاستعارية البكر مثل « تجاعيد البيوت » و « عيش السكوت » و « سفينة لوعة » و « يبرق في السما حزن دفين » و « مغلوله صرختي » وسوف أنقل لك مقطعاً من قصيدة « لحظات من العمر ضائعة » .

وحين استثارت دماء الطريق عيون المدينة
نزعت يديك فجلجل صوت الطيور دماء دماء
وجلجل صوت الصخور .. جريمة
تقطر قلب السحاب حناناً على ثغر هذا الطريق
أفاق .. فضج بوجهك لون الفرغ
أفاق .. وثبت تلمين ثوب الهلع
أفاق .. فأسلمت ساقيك للريح ملدوعة بالحزغ

والشعر يكتسب خصوصية لغته من هذه الصور الاستعارية الجديدة التي تجعله فناً لغوياً فريداً متميزاً .

وهناك كثير من الشعراء يستعملون صوراً استعارية غريبة ولكنها تكون غامضة غموضاً يصرف نفس المتلقي وتعييه هذه الصور الغريبة عن متابعتها ولا تثبت في روحه شوقاً جديداً لعالم جديد ، وأغلب الظن أن هذه الصور لا تكون إلا تداعياً لغوياً غير تابع من رؤية شعرية حقيقية ومن هنا يكون هذا الغموض غير المثمر في شعر كثير من الشعراء المعاصرين . أما صور قصائد « لو أنفيك من زمني » فهي صور جديدة وواضحة في الوقت نفسه ومع وضوحها ليست ضحلة أو ساذجة أو هشة بل هي في الحقيقة صور جيدة محبة تميل إليها النفس وترى فيها ألماً يساعد على نمو بناء القصيدة .

٦ - مركزية بعض الصور . لدى كل شاعر عدد من الصور المركزية أو المحورية تتشكل في لأوعيه بطرق مختلفة وتظهر عفوية في كثير من قصائده ،

ويمكن تتبع هذه الصور المحورية في شعر الشعراء المتميزين . ومما يلفت النظر في قصائد هذا الديوان أن صورة الفحيح والأفعى والأفعوان تبدو على أنها صورة محورية تظهر في كل المواقف إيجاباً أو سلباً ، ففي المواقف المؤلمة يكون هناك الفحيح أو الأفعى أو الأفعوان « وكل فكرة تفح قاسية » « تفح فكرة لوأد طفلة » .

الحقد شوك في رباهم ودخان
شربوا وهم الصحارى وارتدوا شك الزمان
دمهم جمر يفح الغل فيه أفعوان

وفي قصيدة أخرى نجد الإحالة إلى السم الذي مصدره الأفاعي :
جمل الأمس أتى أحماله تقطر سما
فشربنا وإذا أعصابنا تنضح حمى

وفي قصيدة « براءة » تسير القصيدة ناعمة رقيقة حاملة حتى يأتي الفحيح فنجد التحول :

وفي دجى ليلة فحّت دقائقها	كألف أفعى تراءت في مآقيه
تسلقت ظهره شقت عباءته	غاصت بأنيابها في لحم أيديه
فغاب عن وعيه من هول لحظته	ولاح في حلمه غول يناديه
حتى إذا عاد من أعماق محته	لم يلق صدرك مثل الأمس يؤويه

وفي قصيدة « لحظات من العمر ضائعة » نجد الاختلال يظهر حين تظهر صورة الأفعى :

دوائر وهم تجمع فيها الدهاء المباغت
كانت بداية هذا اللقاء
تمدين ساقك أفعى
تدور بساقي

فيختل مقود سيارتي في يدي
وترتج فوق مرايا السراب الدوائر

وفي القصيدة نفسها :

أفاق .. فأسلمت ساقك للريح ملدوغة بالجزع
ودائما تظهر صورة الأفعى بين الصور الحزينة الكابية :

طائر السمان يهوى ريشه ما عاد يقوى
شجر الحقل تعرّى ما به منّ وسلوى
وغمام ظله فوق المدى أفعى تلوى
وقلوب مسها الغلّ فلم تطرب لنجوى

وفي مواقف الفرح والسرور يعبر عنها بأنه ليس هناك فحيح :
تحلقت وجوههم من حول معصمين يرحان في سلام
اتسعت عيونهم راشقة بألف نظرة رؤى الغرام
صمت على المدى فلا فحيح لا أنين لا صدى ولا كلام

لكن ذكر هذه الصورة يكون مؤدنا بوقوع كارثة لأنه يأتي بعدها مباشرة
ثم انفجار في المدار ساحق مروع ويهطل الطلّام

وهكذا نجد أن هذه الصورة من لصور المخورية التي يدور حولها عدد من
المواقف وترتبط بها سسّا أو إنجاباً ، وبالطبع هناك صور أخرى يمكن تتبعها في
هذا الديوان ، ولكنني قصدت فحسب الإشارة إلى هذا المنمخ الأسلوبى الخاص .

• • •

إن قصائد هذا الديوان قصائد ثرية ، جيدة النغم ، ذات صور تتسم
بالبكارة ، تعبر عما تريده بأسلوب شعري متميز ، ولذلك فهي جديرة بالقراءة .

الفضائل الخافضة
من قضايا بناء الشعر

المبحث الأول

حركة الروى في القصيدة العربية

وقضية الفصل بين الشعر والنثر

في التقعيد النحوي

ليس من عايتي في هذا البحث أن أتناول الشعر تناولاً فنياً أو نقدياً . وإن كان الجانب الذي أود أن أجليه فيه - وهو حركة الروى وما تثيره من قضايا نحوية وشعرية - يعد أحد مقومات كون الشعر فناً مستقلاً متميزاً ، وهو من أظهر العناصر الشكلية في القصيدة العربية من حيث طريقة صياغتها وتشكيلها اللغوي . والحديث هنا مقصور على الشعر الذي اصطلح حديثاً على تسميته بالشعر العمودي أو الشعر القديم في مقابل الشعر الحر ، بل على مرحلة من مراحل اصطلاح قديماً على وصفها بأنها فترة الاستشهاد أو الاحتجاج اللغوي ، وهي الفترة التي حددها النحويون واللغويون القدماء لدراسة مادتها اللغوية واستصفاء القواعد اللغوية المختلفة منها .

ولعل حركة الروى في القصيدة العربية تثير عددًا من القضايا النحوية والشعرية التي تحتاج إلى مناقشة وإعادة نظر . وإني أعتقد أن الحديث عن الشعر من أية زاوية من زواياه يعد حديثاً عن الفن الشعري بمستوى ما من مستوياته ، وأن كل جانب من جوانبه - مهما بدا في ظاهره بعيداً عن الفن الشعري - يمكن أن يجر إليه - شاء أم أبى - بقية الجوانب الأخرى بدرجة متفاوتة في القرب من الفن أو البعد عنه حسب المعالجة المطروحة لأن قضية النسيج اللغوي الشعري معقدة متشابكة ، ولا بد لتحليلها وفهمها من فك الخيوط أو فك بعضها على أية حال .

(-) نشر هذا البحث بمجلة المجمع اللغوي العدد ٥٣ .

وإذا كان الشعر - كما يقول مالارميه - يبنى من الكلمات لا من الأفكار ، فإن أية معالجة للشعر ينبغي أن يقوم أساسها الأول على التعامل مع اللغة التي يقال بها الشعر ، وقواعد أي فن لا بد أن تكون نابعة من هذا الفن نفسه ، وهذا ما عبر عنه الشاعر صلاح عبد الصبور بقوله : « ولما كان الشعر لا يكتب بالأفكار ، وأيضاً لا يكتب بالصور العيانية كالأحلام ، ولكن بالكلمات ، فلا بد من اللجوء إلى رموز الكلام ، لكي يستطيع وصف هذا العالم الجديد المتفتح فجأة »^(١) ولذلك يرى الناقد رينيه ويلك أن مدرسة النقد الحقيقية هي التي ينبغي أن تتعامل بجدية مع مقولة مالارميه السابقة^(٢) . ويلاحظ أن الهوة كانت واسعة بشكل يدعو للأسى بين علم اللغة والنقد الأدبي ، وأن اللغويين لا النقاد هم الذين اهتموا اهتماماً واسعاً بقضايا الأسلوب ولغة الشعر^(٣) .

ومن المنطلقات الأساسية في تناول أية ظاهرة لغوية في الشعر أن يكون هناك اعتراف كامل بأن الشاعر الحق سواء أكان قديماً أم معاصراً هو الذي يمتلك اللغة ، وهو الذي يبدع بها وفيها . والشعراء أو الفنانون هم الذين يفهمون النحو ، أو هم الذين يبدعون النحو - - كما يقول الدكتور مصطفى ناصف -^(٤) وكل إبداع مغامرة - كما يقول أحد الشعراء المعاصرين - والشاعر الذي لا يدخل كل يوم في مغامرة جديدة مع اللغة التي يكتب بها يسجن نفسه في دائرة من الطباشير تضيق عليه يوماً بعد يوم حتى تقتله ، ويقول نزار قباني « إن الشعراء - لا اللغويين ولا النحاة ولا معلمي الإنشاء - هم الذين يحركون اللغة

(١) حيان في الشعر ٢٣٠ (دار اقرأ)

(٢) Rene Wellek, 'The main trends of twentieth century criticism', concepts of criticism, ed. Stephen G. Nichols, jr. (New Haven, 1963), P, 351.

(٣) انظر مقال Brian Lee

The new criticism and the language of poetry P, 29

Essays on style and language ed, by Roger

Fowler (London 1970)

(٤) ص ٣٠٠ شعر ٣٠٠ (مجلد ١ - العدد ١١ - ١٩٧١)

ويطورونها ويحضرونها ويعطونها هوية العصر^(٥). والشعراء يستخدمون القواعد النحوية بوصفها نقطة انطلاق ينطلقون منها ، يوترونها ، ويجربون بها محاولة الحصول على أكثر الطرق فاعلية وتأثيراً لقول ما يريدون^(٦). لذلك ينبغي أن نراجع أنفسنا كثيراً قبل أن نصف تعبيراً شعرياً ما بأنه خطأ ، ويحق لنا أن نتردد أكثر في قبول ما رده ابن فارس في كتابيه الصاحبي ودم الخطأ في الشعر^(٧) ، لأن الشاعر هو الذي يعلمنا كيف نتعامل مع الفن الشعري ، واللغة بالنسبة له أدواته وغاياته ، وهو يعاني في سبيل الإبداع بها معاناة حاول بعض قدامى الشعراء أن يصفوا لنا طرفاً منها . يقول ذو الرمة^(٨) :

وشعر قد أرقّت له طريف أجنبه المساند والمحالا

ويقول عدي بن الرقاع العاملي^(٩):

وقصيدة قد بت أجمع بينها حتى أقوم ميلها وسنادها
نظر المثقف في كعوب قناته حتى يقيم ثقافه منادها

ويقول سويد بن كراع^(١٠) :

أبيت بأبواب القوافي كأنما أصادي بها سرّبا من الوحش نزعا
أكالئها حتى أعرس بعدما يكون سحيراً أو بعيد فأهجما

ويروى ابن جني قول الشاعر^(١١):

أعددت للحرب التي أعنى بها قوافياً لم أعني باجتلابها
حتى إذا أذلت من صعابها واستوسقت لي صحت في أعقابها

(٥) فصنى مع الشعر : ٥١

Paul Roberts, Modern Grammar, P. 8 (new york 1968) (٦)

(٧) انظر مناقشة رأيه في كتابي « الصمدية الشعرية في النحو العرفي » ١٥٧ إلى ١٦٣ (مكتبة :

لعلوم ١٩٧٩) .

(٨) الموشح للمرزباني ٣ . الحصائص لاس حتى ٣٢٥

(٩) لشعر . شعر . لاس فتنة ٧٨ . موشح ٣ . الحصائص ٣٢٥ . دلائل لإعني ٥١٢

(١٠) سان . لئس لملاحظ ١٠٢ . الشعر . شعر . ٧٨ . موشح ٣ . لأعني ١٢ ٣٢٥

• حصائص ٣٢٦

(١١) الحصائص ٣٢٦/١

وهذه المعاناة في سبيل التجربة الشعرية تهون أمام الغاية المتوخاة منها ،
فالشعراء يعتقدون - بتعبير بعض الشعراء المعاصرين - أن « الشعر هو اغتصاب
العالم بالكلمات » وأن الشاعر هو الطفل الذي يسمح له في المجتمع العربي أن
يلعب باللغة^(١٢) . واللعب باللغة في هذا السياق يعني الإبداع بها . ويجب أن
يسمح له النحويون بهذا أيضاً .

وإذا كان المتكلم باللغة - أية لغة - عليه أن يعرف مفردات هذه اللغة
ودلالاتها ، والنظام التركيبي لهذه اللغة ، وقوانين الاختيار بين المفردات بعضها
وبالعض الآخر ، فإن الشاعر عليه أن يضيف إلى هذا كله قوانين وضع هذا كله في
نظام مقطعي معين يعرف بالوزن ، ونظام صوتي خاص يعرف بالقافية . والقافية
هي التي تختم كمية معينة من المقاطع تشكل دائرة متساوية مع الدائرة المقطعية التي
تليها ، وكل دائرة منها تسمى البيت ، حتى تتم القصيدة .

والوزن والقافية من أظهر العناصر الشكلية للشعر ، وهما يمثلان الجانب
الموسيقي البارز فيه ، وغريزة الموسيقى أو الإحساس بالنغم أبعد دافعين يدفعان إلى
قول الشعر في رأي أرسطو^(١٣) . وقد عرف ابن سينا الشعر فقال : إن الشعر هو
كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية ، وعند العرب مقفأة . ومعنى كونها
موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي . ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول
منها مؤلفاً من أقوال إيقاعية ، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر . ومعنى
كونها مقفأة هو أن يكون الحرف الذي يختم به كل قول منها واحداً^(١٤)

وكان يقصد بالإنشاد - وهو طريقة إلقاء الشعر قديماً - إلقاء القصيدة
بطريقة تبرز موسيقاها وتظهر جودة النغم فيها . وكان لا يقال « ألقى قصيدة » أو
« كتب قصيدة » وإنما كان يقال : « أنشد قصيدة » وذلك « لأن المنشد يرفع

(١٢) انظر : ما هو الشعر لمرار قباني ٤٢ ، ٩٥ .

(١٣) والدافع الثاني هو المحاكاة . انظر كتاب أرسطو في الشعر ٣٦ ، ٣٨ ترجمة د. شكرى عبد
واسط ترجمة د. عبد الرحمن بدوي ص ١٢٠ .

(١٤) من شعر من كتب لشعراء لابن سينا ١٦١ (مع كتاب من شعر لأرسطوطاليس ترجمة
عبد الرحمن بدوي) .

بالمنشد صوته « كما يقول صاحب أساس البلاغة - والنشيد : رفع الصوت ، ومن هذا إنشاد الشعر ، إما هو رفع الصوت^(١٥) . وكان بعض الشعراء يغني في شعره ، والأعشى أحد هؤلاء « فكانت العرب تسميه صناجة العرب »^(١٦) ولعل المقصود من الغناء بالشعر إنشاده بأناة وترسل ، وتمهل وتؤدة تين موسيقاه « لأن الشعر وضع للغناء والترنم »^(١٧) كما يقول سيبويه وهم يترنمون بالشعر ويحدون به « ويقع فيه تطريب لا يتم إلا بمد الحرف »^(١٨) ولذلك كان الوقف على أواخر الأبيات مختلفاً عن نظام الوقف في النثر ، وقد عقد سيبويه في كتابه باباً سماه « باب وجوه القوافي في الإنشاد » قال فيه : أما إذا ترنموا فإنهم يلحقون الألف والياء والواو ما ينون ومالا ينون ؛ لأنهم أرادوا مد الصوت ، وذلك قوله :
(وهو امرؤ القيس) :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزلي

وقال في النصب ليزيد بن الطثرية :

فبتنا تحيد الوحش عنا كأننا قتيلان لم يعلم لنا الناس مصرعا

وقال في الرفع للأعشى :

هريرة ودعها وإن لام لائم

هذا ما ينون . وما لا ينون فيه قولهم لجرير :

أقل اللوم عاذل والعتابا

وقال في الرفع لجرير :

متى كان الخيام بذى طلوح سقيت الغيث أيتها الخيامو

وقال في الجر لجرير أيضاً :

أيها منزلنا بنعف سويقة كانت مباركة من الأيامي

(١٥) اللسان (نشد) .

(١٦) الأعشى ٢٩٩/٢ (دار الكتب المصرية)

(١٧) الكتاب ٢٩٩/٢ (طبعة بولاق)

(١٨) شرح السيرافي لكتاب سيبويه ٢٠٢/١ (مخطوط بدار الكتب المصرية) .

ولمّا ألحقوا هذه المدة في حروف الروى لأن الشعر وضع للغناء والترنم
فألحقوا كل حرف الذي حركته منه «^(١٩) وهناك وجوه أخرى للإنشاد تكشف
عن اختصاص الشعر بنظام مخصوص ، ومن ذلك تحريك الفعل المجزوم في القافية
بالكسر كقول امرئ القيس :

أغرك مني أن حبك قاتلي وأنتك مهمما تأمرني القلب يفعل^(٢٠)

وكذلك تحريك الفعل الساكن بالكسر كقول طرفة بن العبد :

منى تأتني أصبحك كأساً روية وإن كنت عنها في غنى فاغن وازدد^(٢١)

فقد كسرت اللام في الفعل (يفعل) المجزوم ، والفعل (اردد) المبني على
السكون لإطلاق القافية ووصلت بحرف المد للترنم ، وقد يترتب أحياناً على مد
الحرف خروج عن البنية المألوفة للكلمة ، ولعل ذلك لإقامة وزن الشعر وتسوية
قوافيه «^(٢٢) كما يقول ابن فارس نفسه .

ولما كان الوزن « هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أرمنة متساوية
لا تفاقها في عدد الحركات والسكنات »^(٢٣) كما يقول حازم القرطاجني - التزم
في الشعر العربي الوزن الواحد والقافية الموحدة في القصيدة الواحدة من أول بيت
فيها إلى آخر بيت ، إذ إن البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية . ولم
يحدث أن خلط شاعر قديم بين وزن وآخر أو بين قافية وأخرى في القصيدة
الواحدة لما يترتب على ذلك من نشاز وخروج عن اطراد الكمية المتساوية في
الترتيب والزمن .

(١٩) الكتاب ٢/ ٢٩٨ . ٢٩٩ (طعة بولاق)

(٢٠) ديوانه ١٣ (تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم) وفي فنيده ليل فعلا أمر وسعة فعل
مضارعة حركت جميعها بالكسر .

(٢١) ديوانه ٢٩ (مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق) وفي قصيدته عدد هـ حيث بيت آخر
ينتهي بفعل أمر مبني على السكون « حرك بالكسر » « نعة عشر فعلا مضارع مجزوم » « حرك بالكسر ليروي

(٢٢) الفصاحي : ٣٨٠ (تحقيق السيد أحمد صقر)

(٢٣) مباح البلغاء وسراج الأدباء ٣٦٣

ووحدة القافية تكون بالتزامها أمرين - أولهما : الروى الواحد وهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه فيقال قصيدة رائية وقصيدة دالية^(٢٤) إلخ . وثانيهما المجرى الواحد وهو حركة الروى سواء أكانت فتحة أم كسرة أم ضمة .

وقد كان للعرب اهتمام خاص بالقافية . يقول ابن سينا « فلا يكاد يسمى عدنا بالشعر ما ليس بمقفى »^(٢٥) ولذلك حافظوا على اطراد حركة الروى حتى تتساوى أواخر الأبيات « لأن الشعر موضع الترخم والغناء وترجيع الصوت ولا سيما في أواخر الأبيات »^(٢٦) وبالغ بعضهم في ذلك حتى إنهم يطلبون إلى الشاعر أن يلتزم حركة ما قبل الروى أيضاً ليكون ذلك أدعى لاتفاق الصوت ، ومجانسة الحركة . ويتوخون في القافية أن تكون عذبة الحرف سلسلة المخرج ، وأن يقصد لتصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها ، فإن الفحول المجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلك ولا يكادون يعدلون عنه ، وربما صرعوا أبياتاً آخر من القصيدة بعد البيت الأول . وذلك يكون من اقتدار الشاعر ، وسعة بصره « على حد وصف قدامة بن جعفر »^(٢٧) .

ويقول أبو الفتح ابن جني : « ألا ترى أن العناية في الشعر إنما هي بالقوافي لأنها المقاطع .. وكذلك كلما تطرف الحرف في القافية ازدادوا عناية به ومحافظة على حكمه »^(٢٨) وحكمه الذي يحافظ عليه هو حكمه من حيث التماثل الصوتي مع بقية الأبيات ومن حيث التوافق الحركي كما سوف نرى بعد قليل .

(٢٤) الغيوب لعدمه في حداد - مرة للدماسي ٢٤٠ (تحقيق إحسان عبد القدوس) ، أما ما يرويه العروص - في غيوب الدافئة ويسميه « لاكتفاء » ، وهو اختلاف الروى مع قرب في المخرج ، أو بإحدى ، وهي لاختلاف مع لبع في مخرج فلا يعتد به لأنه يقع في شعر الفحول ، ولأن معظمه مكتف بمجهول الدليل مما يدل على أنه مقصوح .

انظر الأساس ٢٤٥ ، ٢٤٦ ، التكملة في العروض والقوافي لستريزي ١٦١ والموضح ١٣ ، ١٤ ، ١٥ .

(٢٥) حوامع غريبه يسمى لأس ساء ١٢٢ ، ١٢٣ (تحقيق كزيبا يوسف ١٩٥٦ م)

(٢٦) شرح شافية ابن الجاحظ للرضي ٣١٦/٢

(٢٧) نقد الشعر ، لعدمه بن جعفر ١٥١ (تحقيق كمال مصطفى - مكتبة الخاوي بالقاهرة ١٩٧٩)

(٢٨) د ٣

(٢٨) الخصائص ٨٤١

إن للقافية الموحدة في القصيدة العربية دوراً أبعد من كونها ذات نهاية صوتية متماثلة للدوائر المقطعية - أي الأبيات - في الشعر . وليس الهدف هنا بطبيعة الحال عقد مقارنة بين الشعر القديم والشعر الحر . فإن الشعر الحر تحرر من الالتزام بالقافية الموحدة في القصيدة ، وبذلك اختلف دور القافية فيه ، ويمكن أن يلتمس لها وظيفة مختلفة عن وظيفتها في القصيدة القديمة .

إن القافية الموحدة للقصيدة تقوم بدور كبير في اختيار الصور التي تتشكل منها القصيدة . وكلما كانت الكلمات المشتملة على روى القصيدة متباعدة في مجالاتها الدلالية كان ذلك أدعى إلى ضم المتباعدات في إطار واحد ، لأن الشاعر حينئذ مضطر إلى محاولة التوفيق بين هذه المتباعدات والتماس أوجه المشابهة والتألف التي تسوغ جمع هذه الصور جنباً إلى جنب في قصيدة واحدة مما يقيم توازناً بين عناصرها المختلفة من صور وتعبير وموسيقى « وهذا التوازن موهبة تستطيع القصيدة الجيدة أن تحققها بأسلوبها الخاص »^(٢٩) وهذا معنى ما يرويه صاحب الموشح من أنه « ليس كل من عقد ورنًا بقافية فقد قال شعراً . الشعر أبعد من ذلك مرأماً وأعز انتظاماً »^(٣٠) . وليس هناك معنى لما يسميه أدونيس « الإغراق في الشكلية » الذي يؤدي - من وجهة نظره - « إلى تفكك القصيدة أي إلى وجود الإيقاع بشكل مستقل عن الصور والأفكار وإلى أن تكون له وظيفة مختلفة عن وظيفة القصيدة »^(٣١) ، لأن وظيفة القصيدة جامعة لكل جوانبها اللغوية والفكرية في وحدة متلاحمة لا يمكن فصلها .

إن اتحاد حركة الروى في القصيدة يؤدي إلى طريقة تركيب البيت الشعري تصويرياً وتركيبياً بحيث تتوافق حركته - إذا كانت للإعراب أو البناء أو غيرها - مع الحركة التي يختارها الشاعر محمى لروى قصيدته . فعندما نقرأ مطلع معلقة طرفة مثلاً :

لخولة أطلال برقة نهمد تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

(٢٩) حياتي في اسعر صلاح عبد غفور . ٣٩

(٣٠) الموشح ٥٤٧

(٣١) مقدمة لشعر العربي : ٩٤ . (دار العودة - بيروت) .

عينا أن نتوقع أن المقطع الصوتي الذي سينتهي به كل بيت فيها هو (دي) وسوف يتوارد على الذهن كذلك الكلمات التي تنتهي بهذا المقطع ويكون جزءاً من المتعة الفنية أن نرى كيف ينجح الشاعر في سلك هذه الكلمات في إطار صورته . وعندما نقرأ مطلع قصيدة لبـيـد :

عفت الديار محلها فمقامها بمنى تأبد غوها فرجامها

نتوقع أن المقطعين الأخيرين (م / ها) مع جزء من المقطع السابق عليهما وهو الفتحة الطويلة ، أو الألف ، لابد أن تتكرر في بقية أبيات القصيدة (سامها) ولابد أن تكون الميم مضمومة متصلة بضمير الغائبة المؤنثة ، والقصيدة ثمانية وثمانون بيتاً ، دون أن تتكرر كلمة من هذه الكلمات .

وتكاد حركة الروى تكون مفتاحاً للبيت كله ، لأن الكلمة في آخر البيت لابد أن تأخذ مكانها مطمئنة مستقرة من حيث النحو من جانب ، ومن حيث التماثل الصوتي والحركي مع بقية الأبيات من جانب آخر ، فهي تخدم في اتجاهين متعاونين : تركيب البيت النحوي ، وإيقاع القصيدة الصوتي .

ومن المعروف بدهاء أن جزءاً من عبقرية الشاعر أن يؤايم في تناسق فريد بين متطلبات العرف اللغوي للجماعة اللغوية التي يعيش بينها ، والصياغة الشعرية لقصيدته . ولا يمكن الفصل بين أجزاء لحظة الخلق الشعري ، بحيث يمكن القول بأن صياغة البيت من الشعر تكون نتيجة لعدد من التفاعلات المختلفة التي يموج بها ذهن الشاعر . وهي عمليات ذهنية معقدة متشابكة لا يمكن تبين مراحلها وأجزائها ، حتى الشاعر نفسه لا يستطيع ذلك^(٣٢) .

ومع قدرة الشاعر الخاصة على الخلق والابتكار لا يمكن أن ننسى أنه عضو في جماعة لغوية لها عرفها ونظامها اللغويان اللذان لا يستطيع مخالفتها بسهولة ، أو الابتعاد عنها ، وإلا فقد وظيفة التوصيل والإبلاغ . والجماعة اللغوية من ناحية

(٣٢) نظر مشعل في سدك كبري رحمه وحيدة فصل سادس « مشكلة لإبداع انمي »

١٤٤ : ١٨٥ . (مكتبة مصر ١٩٧٩)

أخرى تنظر إليه بوصفه شخصاً متميزاً وبوصفه أيضاً قادراً على تغيير بعض هذا المؤلف من نظامها وتسمح له بذلك ، وهي - أي الجماعة اللغوية - مهياً لتقبل ما يأتي به الشاعر . وعلى هذا يحق لنا أن نفترض أن ما ورد لنا من الشعر القديم الذي تناقلته الرواة جيلاً بعد جيل حتى عصر التدوين قد لقي القبول من الجماعة اللغوية ، وأن النظام اللغوي لهذا الشعر يقره أفراد هذه البيئة اللغوية ، بحيث يصبح على النحاة - وهم المعنون باستصفاء قواعد اللغة من نماذجها اللغوية الموجودة بالفعل ، كل مستوى على حدة - ألا يفترضوا أو يشترعوا نظاماً جديدة وأن يكون بحثهم في إطار ما وجد ، لا فيما ينبغي أن يوجد .

إن قواعد « نحو الشعر » كما يقدمها لنا « الشعر » تختلف في كثير من مظاهرها عن القواعد التي قدمها لنا النحويون . وقد بدأت المشكلة عندما حاول النحويون فرض القواعد على الشعر من خارجه . وكان عليهم - وقد أكثروا من الاستشهاد بالشعر - أن يدركوا أن للشعر بوصفه « فناً » قواعد خاصة به قد تتفق مع ما استخلصوه من النثر أو تختلف^(٣٣) ، وإن كان يمكن القول بأنهم عندما قرروا أن للشعر « ضرورات » يعترفون بأن هذا نظام مخصوص ، غير أن تسميته « ضرورة » قد تدعو إلى تجنبه والفرقة منه . مع أن الضرورة جانب من جوانب كثيرة في هذا النظام الشعري . إن السحاة عندما أنكروا بعض الظواهر النحوية في الشعر ، أنكروها لأنهم قاسوها على المطرد في النثر ، أي أنهم فرضوا على الشعر قواعد من خارجه ، ولو أنهم فصلوا الشعر عن النثر في التقعيد لما أنكروا من الشعر ما أنكروا « على أن كثيراً مما أنكر في الأشعار قد احتج له جماعة من النحويين وأهل العلم بلغات العرب ، وأوجوا العذر للشاعر فيما أورده منه ،

(٣٣) يذكر شعر سبعة لأسرمة توب مصاصع صوتيه فيه صريفه حاصه بعض مصاصع على بعضها لآخر . وقد يترتب على ذلك تغيير مع بعض كبداء لسلام مع لور . وقد يكون سبب تعدد بعض مصاصع رجوع إلى استعمال الشعر . طهر كنان « الضرورة الشعرية في النحو العربي » ٢١٩ . وما بعدها (مكسبه ٢٠٠٠) ١٩٧٩ . مصر كك « فصل في فقه العربية » للدكتور رمضان عبد التواب . ١٥٥ . ١٩٨٠ . مصر كك « فصل في فقه العربية » للدكتور عولي عبد لرعوف : ١١٧ وما بعدها (الخاصي ١٩٧٧)

وردوا قول عائبه والطاعن عليه ، وضربوا لذلك أمثلة قاسوا عليها ، ونظائر اقتدوا بها ، ونسبه بعضهم إلى ما يحتمله الشعر أو يضطر إليه الشاعر » (٣٤) .

هل كان يمكن للشاعر أن يخالف بين حركات الروى في القصيدة الواحدة ؟ وإذا تعارض نظام الشعر مع نظام النحو فأيهما يؤثر الشاعر ؟ وهل يمكننا - إذا ورد من الشعر القديم ما يعد مخالفاً للنظام النحوي الذي حدده النحويون - أن نخطيء الشاعر في نظام الإعراب أو أن علينا في هذه الحالة أن نصحح قواعد الإعراب - في الشعر خاصة - بما يقول الشاعر ولا سيما إذا كان هذا الشاعر ممن عاشوا في فترة الأستشهاد اللغوي ؟

لعل أصول الوصف اللغوي الصحيح تدعونا إلى عدم تخطئة الشاعر لأن الشاعر بالنسبة إلى النحوي راو لغوي informant على النحوي أن يصف ما يقوله فسحب دون أن يعترض على ما يقول ، وهذا المبدأ اللغوي المهم تنبه له الفرزدق قديماً عندما قال قوله المشهورة « عليّ أن أقول وعليكم أن تتأولوا » .

ومن جانب آخر لا يمكن للشاعر أن يضحي بقواعد الشعر أو مراعاة أحكام القصيدة في سبيل شيء آخر ، ولا يمكن للشاعر أن يخالف بين حركات روى القصيدة الواحدة ، فقد كان الشاعر ينطق قصيدته بما يوافق نظام الشعر . قد يجد النحاة وغيرهم فيما بعد وفقاً لنطقهم هم أن بعض الأبيات لا تتفق نهاياتها مع قواعد النحو . ولكن هذه المسألة تحتاج إلى مناقشة وإعادة نظر ، على أننا لا نلغي دور الرواة وما قاموا به في هذا الصدد ، ولا النحاة أنفسهم . في تعليق المرزوقي على بيت تأبط شراً :

فأبت إلى فهم ولم أك آيياً وكم مثلها فارقتها وهي تصفر

أشار إلى رواية ابن جني له وهي « فأبت إلى فهم وما كدت آيياً » وعابها عليه قائلاً : واختار بعضهم أن يروى « فأبت إلى فهم وما كدت آيياً » وقال : كذا وجدته في أصل شعره . قال : ومثله في أنه رد إلى الأصل ووضع اسم الفاعل

موضع الفعل قول الآخر :

أكثر في العذل ملحا دائما لا تكثرن إني عسيت صائما

والمثل السائر « عسى الغوير أبوسا »^(٣٥) ولا أدري لم احتار هذه الرواية ؟ لأن فيها ما هو مرفوض في الاستعمال شاذ ، أم لأنه غلب في نفسه أن الشاعر كذا قاله في الأصل ؟ وكلاهما لا يوجب الاختيار . على أنني نظرت فوجدت أبا تمام قد غير كثيرا من ألفاظ الأبيات التي اشتمل عليها هذا الكتاب . ولعله لو أنشر الله الشعراء الذين قالوها لتبعوه وسلموا له «^(٣٦) فالمرزوقي لا يرى أنه إذا غلب في النفس أن الشاعر قال ما قال في أصله لا يعد موجبا للاختيار . فماذا نختار إذن ؟ هل نختار أية رواية أخرى تتوافق مع قياس النحويين وكفى ؟ إنني أتفق مع ابن جني في أن ما يقوله الشاعر إذا غلب في النفس ذلك بوسائل التوثيق المضبوطة ينبغي أن يكون هو الأصل . ولا يصح أن يعدل عنه .

إن هناك كثيرا من الشواهد جاءت فيها حركة الروى متوافقة مع روى القصيدة ، ومخالفة في الوقت نفسه لما يقتضيه نظام الإعراب ، ولكن النحويين أفسحوا لها مجال التأويل ، واستقرت قاعدة في بطون كتب النحو . وإن كان استعمالها في الشعر فحسب جعلها مقصورة عليه . وسوف أقدم عددا من هذه الشواهد التي تتضمنت ظواهر شعرية خاصة .

١ - نون جمع المذكر السالم وما ألحق به مفتوحة دائما ولكن ابن هشام يقول : « وكسرهما حائز في الشعر بعد الياء »^(٣٧) وقد ورد من ذلك قول ذي الإصبع العبدواني :

(٣٥) نص عبارة ابن جني بعد أن روى نصه .

فأبت إلى فهم وما كدت آتيا وكما مثلها فارقها وهي تصغر
« وهكذا صحة رواية هذا البيت ، كدنت هو في معرودة ، آتيا من لا يقطعه ، وما كآتيا ، ولم أك آتيا فلعمري عن ضبطه ، ويؤكد ما روته عن مع وجوده في الديوان أنه المعنى عليه ، ألا ترى أن معناه : فأبت وما كدت آتيا ، فأما (كدت) فلا وجه لها في هذا الموضع (الخصائص ٣٩١/١)

(٣٦) شرح ديوان الحماسة للمرء في ٨٣ . ٨٤

(٣٧) أوضح المسالك لابن هشام ٣٩/١ .

كل امرئ راجع يومًا لشيئته وإن تخالق أخلاقًا إلى حين
إلى أبي أبي ذي محافظة وابن أبي أبي من أبيين^(٣٨)

وقول جرير :

عرين من عرينة ليس منا برئت إلى عرينة من عرين
عرفنا جعفرًا وبني أبيه وأنكرنا زعانف آخرين^(٣٩)

وقول سحيم بن وثيل :

عذرت البزل إن هي خاطرتني فما بالي وبال ابني لبون
وماذا يدري الشعراء مني وقد جاوزت رأس الأربعين^(٤٠)

وقول الفرزدق :

إني لباك على ابني يوسف جزعًا ومثل فقدهما للدين يكتيني
ما سد حي ولا ميت مسدما إلا الخلائف من بعد النيسين^(٤١)

٢ - ما يسميه النحاة « الجر على الجوار » هو في حقيقة أمره موافقة حركة روى البيت لحركة روى القصيدة كلها ، وقد تجاوز النحاة عن ذلك ووضعوا لهذه الظاهرة هذا المصطلح . ومن ذلك قول دريد بن الصمة في رثاء أخيه ، والقفافية على روى الدال المكسورة :

وكنت كذات البو ربت فأقبلت إلى جدم من مسك سقب مجلد
فطاعت عنه الخيل حتى تبددت وحتى علاني حالك اللون أسود^(٤٢)

و (أسود) نعت للكلمة (حالك) المرفوعة .

(٣٨) مقصود ١٦٠ . نرى شرح المقصود ١٦٠ . حيث يذكر : حرك جمع أسود .
مجرى الدمع المكسر فجعل الإعراب في آخره للضرورة .

(٣٩) الموشح ١٧ وانظر ديوان جرير ٤٢٩ (حقيق ٢ جلد محمد بن أبيه)

(٤٠) الأصمعيات ١٩ والموشح ١٧ ، ١٨ . شرح مقصود ١١٠ . نرى في نسخة من
أبيها كنه . عراب . نرى في الأصل لأصغر بن سليمان . نرى في نسخة أخرى : جعفر . نرى في نسخة
المكسر وجعل إعرابه في آخره كما يفعل في بيتك .

(٤١) الموشح ٢١ .

(٤٢) الأصمعيات ١٠٩ .

ومن ذلك قول امرئ القيس في معلقته يصف جبلاً غب مطر :
كأن طمية الجيمر غدوة من السيل والغناء فدكة مغزل
كأن أبنًا في أفانين ودقه كبير أناس في بجاد زممل^(٤٣)

و « كبير الأناس » هو المزمّل فحق زممل أن تكون مرفوعة ولكنها جرت موافقة لروى القصيدة وقال النحاة في الاحتيال لها إنها جرت على الجوار .

وقال زهير :

لعب الرياح بها وغيرها بعدي سوافي المور والقطر

فخفض « القطر » على الجوار - كما يقول صاحب الإنصاف - وإن كان ينبغي أن يكون مرفوعاً ؛ لأنه معطوف على « سوافي » ولا يكون معطوفاً على « المور » - وهو الغبار - ، لأنه ليس للقطر سواف كالمرور حتى يعطفه عليه .
وقال الآخر :

كأنما ضرت قدام أعينها قطعاً بمستحصد الأوتار محلوح

فخفض « محلوح » على الجوار ، وكان ينبغي أن يقول « محلوجاً » ؛ لكونه وصفاً لقوله « قطعاً » ولكنه خفضه على الجوار ، وقال الآخر :

كأن نسج العنكبوت المرمّل

فخفض « المرمّل » على الجوار ، وكان ينبغي أن يقول « المرملاً » لكونه وصفاً للنسج لا للعنكبوت^(٤٤) . والنسج مذكر والعنكبوت أنثى كما يلاحظ سيويه^(٤٥) .

إن مسألة « الجر على الجوار » هذه مسألة اصططنعها النحويون لتفسير هذه الأبيات التي لم يحدوا بها سبباً يؤدي إلى جر الكلمات المجرورة وفقاً لنظام القافية

(٤٣) ديوان امرئ القيس : ٢٥ .

(٤٤) الأنصاف في مسائل الخلاف : ٦٠٣-٦٠٧ (الطبعة الرابعة ١٩٦١) وانظر خصائص

٣٢١ ٣ .

(٤٥) سيويه : ٤٣٧/١ (صفة هارون)

أو حركة الروى بها ، وليست بطبيعة الحال ظاهرة مطردة في كل اسم مجرور يليه اسم آخر ، وإلا كان من حقنا أن ننطق كل اسم - إذا وقع بعد اسم مجرور - مجرورًا . الجر على الجوار أو المجاورة إذا قضية خاصة تتصل بهذه الأبيات دون غيرها ، وقد أوجدتها محافظة الشعراء على توحد حركة الروى ، وعدم اعتراف النحويين بأنه يمكن أن يخالف نظام الإعراب فحاولوا أن يجعلوا من هذه المخالفة « نظامًا » أو جزءًا من النظام . وهم في ذلك محقون تمامًا ، لكن كان عليهم أن يجعلوا ذلك خاصًا بالشعر وحده ، ويكون من حق الشاعر أن يستخدمه إذا استطاع أن يقنع قارئيه ومتلقي شعره به . إننا لا نكاد نجد غرابة من نوع ما في قراءة هذه الأبيات وبخاصة إذا قرئت في قصائدها ، وقد يكون إلف هذه الأبيات هو الذي ينفي عنها الغرابة ، وقد يكون الاستغراق في نغمة بحرهما وإيقاع قافيتها هو الذي يؤدي إلى عدم لفت الانتباه إلى ما فيها من مخالفة إعرابية ، وقد يكون التهيؤ التلقائي لما يقول الشاعر هو الذي يغطي على ما في هذه الأبيات أو تلك من مخالفة في الإعراب . قد يكون هذا أو ذاك أو غيرهما أو كل ذلك معًا ، ولكن السبب الأهم من هذا كله هو أن تمكن الشاعر من أدوات فنه وقدرته الإبداعية الخاصة واستقلاله دوننا بهذا الإبداع هي التي تسوغ ذلك وتبيحه له .

٣ - نصب الجزئين بعد « إن » أو إحدى أخواتها . ورد في ذلك قول

قيس بن الملوح :

نعب الغراب بين ليل غدوة إن الكتاب بينهم مخطوطًا
أصبحت من أهلي الذين أحبهم كالسهم أصبح ريشه ممروطًا^(٤٦)

وقول عمر بن أبي ربيعة :

إذا اسود جنع الليل فلتأت ولتكن خطاك خفافا إن حراسنا أسداً^(٤٧)

(٤٦) ديوانه ١٧٩

(٤٧) المعنى ٣٥/١ وشرح شواهد المعنى للسيوطي ١٢٢ .

وقول العجاج :

يأليت أيام الصبا رواجعا^(٤٨)

وقد حاول النحويون أن يخرجوا هذه الأبيات بما يجعلها مندرجة تحت القاعدة المطردة فقال بعضهم إن ذلك لهجة معينة ، وخصها بعضهم بليت وحدها وجعل ذلك من لهجة بني تميم^(٤٩) وتأول بعضهم هذه الشواهد متابعة لسيبويه . والملاحظ أن هذه الأبيات كلها وردت فيها هذه الظاهرة فيما يتعلق بحركة الروى فحسب .

٤ - ما يسميه النحويون « الإحراء على الموضع » وهو العطف على المحل .
كقول عقيبة الأسدي :

مُعَاوِيَ إِنَّا بَشْرٌ فَأَسْجَحْ فَلَسْنَا بِالْجِبَالِ وَلَا الْحَدِيدِ
أَدِيرُوهَا بَنِي حَرْبٍ عَلَيْكُمْ وَلَا تَرْمُوا بِهَا الْغُرُضَ الْبَعِيدِ

حاول سيبويه أن يفسر نصب كلمة (الحديد) مع أنها معطوفة على كلمة مجرورة هي (بالجبال) فقال « لأن الاء دخلت على شيء لو لم تدخل عليه لم يخل بالمعنى ، ولم يحتج إليه ، وكان نصبا »^(٥٠) أما الشاعر فإنه يريد بها كذلك لأنها تتفق مع روى قصيدته .

٥ - جاء في نوادر أبي زيد أبيات للكلمبة اليربوعي منها :
أمرتهمو أمري بمعرج اللوى ولا أمر للمعصى إلا مضيعا
إذا المرء لم يغش الكريمة أو شكت حال الهوينى بالفتى أن تقطعا^(٥١)
والروى مفتوح - كما ترى - ، واقتضى ذلك أن ترد كلمة « مضيعا » منصوبة ، وحقها الرفع كما يرى ابن الأثير إذ يقول : « ولو رفع في غير هذا

(٤٨) سيبويه ١٤٢/٢

(٤٩) نرى في ذلك ابن سلا ٦٥ وشرح المعقل لابن يعيش ١٠٤/١ وشرح الأزهري ٢٦٩/١ .

٢٧٠ شرح شوهب معي ١٢٢ والمعنى ٣٥/١

(٥٠) سيبويه ٣٤/١ واطر المفاشة التي ثارها الشتمري في تحصيل عين الذهب أسفل الكتاب .

(٥١) النوادر ١٥٣ ، والمفصليات ٣٢ ، وحرارة الأدب ٣٨٨/١ (طبعة هارون)

الموضع حذر بجعله خبراً لـ (لا) وقد قدم الخليل وسيبويه والنحاس والشتمري ولرضى تفسيرات مختلفة لجعل الكلمة منصوبة^(٥٢) .

٦ - الحكم بزيادة (كان) وهي غير مستوفية للشروط التي حددت لزيادتها كأَن تكون بلفظ المضارع مثل قول أم عقيل بن أبي طالب :
أنت - تكون - ماجد نبيل إذا تهب شمال نيل^(٥٣)

سببه أن حركة حرف الروى في هذا الرجز ليست مفتوحة ، وكذلك إذا كانت متصلة بضمير مثل قول الفرزدق :
فكيف إذا مررت بدار قوم وجيراني لنا كانوا كرام^(٥٤)

ولعل كسر حركة الروى في قول الشاعر :
في غرف الجنة العليا التي وجبت لهم هاك بسعي كان مشكور^(٥٥)
هو الذي دعا النحويين إلى القول بزيادة كان بين الصفة والموصوف أيضاً .

٧ - إن حركة الروى هي السبب في إجازة أن يكون اسم كان نكرة وخبرها معرفة مع أن سيبويه يقول : « ولا يبدأ بما يكون فيه اللبس وهو النكرة . ألا ترى أنك لو قلت : كان إنسان حليماً ، أو كان رجل منطلقاً ، كنت تلبس لأنه لا يستكر أن يكون في الدنيا إنسان هكذا ، فكروها أن يبدأوا بما فيه اللبس ويجعلوا المعرفة خبراً لما يكون فيه هذا اللبس »^(٥٦) ولكنه أمام ما يجد من شواهد الشعر التي يلزم فيها أن يكون حرف الروى مضموماً (ولا أعني بالضم هنا علامة البناء بطبيعة الحال ولكنني أخشى أن أقول (مرفوعاً) لأن الرفع تكون علامته الضمة أو غيرها والمقصود هنا الضمة على وجه الخصوص) يقول : « وقد

(٥٢) انظر هذه التفسيرات في سيبويه ٢/٢٣٧ ، ٣٣٢ والحجاء ١/٣٩١ ، ٣٩٢ .

(٥٣) لأسموني ١/٢٥١

(٥٤) سيبويه ١/١٥٣٢ ، لأسموني ١/٢٤٠

(٥٥) لأسموني ١/٢٤٠

(٥٦) سيبويه ١/٤٨١

يخور في الشعر وفي ضعف من الكلام ، ومن ذلك قول خدش ابن زهير :
فبك لا تبالي بعد حول أظني كان أمك أم حمار

وقول حسان بن ثابت :

كأن سبيته من بيت رأس يكون مزاجها عسل وماء

وقول أبي قيس بن الأسلت الأنصاري :

ألا من مبلغ حسان عسي أسحر كان طبك أم جنون

وقول الفرزدق :

أسكران كان ابن المراغة إذ هحا تميماً بحوف الشام أم متساكر

فإن عطف (حمار) على (ظني) في البيت الأول والاحتياج إلى حركة الروي المضمومة ، وعطف (ماء) على (عسل) والاحتياج إلى حركة الروي المضمومة كذلك ، وعطف (جنون) على (سحر) وعطف (متساكر) على (سكران) والاحتياج في كل ذلك إلى حركة الروي المضمومة ، أدت إلى وجود هذه المسألة . وهو ما دفع سيبويه إلى أن يقول « وقد يجوز في الشعر وفي ضعف من الكلام » ولكنه لم يذكر « كلاماً » آخر شاهداً على ذلك سوى الشعر الذي نقلته عنه .

٨ - وردت عدة ظواهر خاصة بالفعل المضارع حيث نصب وهو مستحق للرفع ، أو جزم وهو مستحق للرفع ، أو رفع وهو مستحق للنصب أو الجزم . وقد اتسع تفسير النحويين لهذه الظواهر المختلفة ، وأدرجوه ضمن نظام القواعد ، دون أن يشرحوا - إلا قليلاً - إلى أن السبب في ذلك هو أن الروي لا بد أن مجراه على الحركة الواردة في البيت . وسوف أشير إلى عدد من هذه الشواهد المختلفة فيما يأتي :

(أ) ما قاله النحاة عن نون التوكيد الخفيفة التي تتحول إلى ألف في الوقف بعد فيما أرى - وسيلة من النحويين لاحتواء هذه الظاهرة حتى لا يقولوا إن

الفعل نصب دون داع ومن ذلك ما أورده سيبويه^(٥٧) من قول ليلي الاخيلية :
تساور سواراً إلى المجد والعلل وفي ذمتي لئن فعلت ليفعلا
وقول النابغة الجعدي :

فمن يك لم يثأر بأعراض قومه فإني ورب الرافضات لأثأرا
وقول الآخر :

وأقبل على رهطي ورهطك نبتحت مساعينا حتى ترى كيف نفعلنا
وقول النجاشي وقد كان حق الفعل أن يكون مجزوماً :

نتم نبات الخيزراني في الثرى حديثاً متى ما يأتك الخير ينفعنا
وقول ابن الخرع :

فمهما تشأ منه فزارة تعطكم ومهما تشأ منه فزارة تمنعنا^(٥٨)
وقول الراجز - وكان حق الفعل أن يكون مجزوماً - :

يحسبه الجاهل مالم يعلم
شيخاً على كرسيه معمم^(٥٩)

لقد عولجت الشواهد السابقة تحت المضارع الذي أكد بالنون الخفيفة التي
تحولت ألفاً عند الوقف ، وأما قول الراجز - وهو زياد الأعجم :
عجيتُ والدهر كثير عَجَبَةٍ من عنزى سبني لم أضربهُ
فقد عالج سيبويه تحت باب الساكن الذي تحركه في الوقف إذا كان بعده
هاء المذكر الذي هو علامة الإضممار ليكون أئين لها^(٦٠) .

(٥٧) انظر سيبويه ٥١٢/٣ ، ٥١٣ .

(٥٨) انظر سيبويه ٥١٥/٣ .

(٥٩) السابق ٥١٦/٣ .

(٦٠) انظر سيبويه ١٧٩/٤ ، ١٨٠ وشرح الفصل «أين يعيش» ٧٠/٩ ، ٧١ .

وقد ورد المضارع منصوبًا وكان حقه الرفع في عدد من الشواهد حذِل
النحاة أن يلتمسوا لها وجوهًا مختلفة من التأويل حتى يسلكوها في نظام القواعد ،
ومن ذلك قول طرفه بن العبد :

لقد علم الأقوام أنا بنجوة علت شرفًا من أن تُضام وتُشتا
لنا هضبة لا ينزل الذل وسطها ويأوي إليها المستجير فيعضا^(٦١)

يقول سيويه « وقد يحوز النصب في الواجب في اضطرار الشعر . ونصبه
في الاضطرار من حيث انتصب في غير الواجب وذلك لأنك تجعل (أن)
العاملة . فمما نصب في الشعر اضطرارًا قوله :

سأترك منزلي لبني تميم وألحق بالحجاز فأستريح

وقال الأعشى وأنشدناه يونس :

ثمت لا تجزونني عند ذاكم ولكن سيجزيني الإله فيعقبا

وهو ضعيف في الكلام^(٦٢) « والكلام » هنا في مقابل الشعر ، أي أن
نصب المضارع غير سائغ في النثر إذا كان بعد الفاء غير المسبوقة بنفي أو طلب
محضين . وإذا عاملنا « الاضطرار » على أنه نوع من نظام الشعر الخاص كان ذلك
مدعاة إلى فصل نظام الشعر وحده ، لأن الحكم بالاضطرار هنا ناتج من مراعاة
قواعد النثر ، والشاعر هنا مضطر أن ينطق بحركة الروى بما يتناسب مع القصيدة
كلها فهو إذن اضطرار موسيقى أو قل : اضطرار شعري لا نحوي ، وإلا فما
الذى يدعو إلى نصب هذا الفعل (وتجب) في قول قحيف العقيلي .

ولو أنكرت ضيمًا حنيفة خلقت بها المغرب العقاء حولًا مكملًا

وفي الصحصحيين الذين ترحلوا كواعب من بكر تُسام وتجبلا

أخذن اغتصابًا حطبة عجرفية وأمهرن أرماحًا من الخط ذبلا^(٦٣)

(٦١) ديوان طرفه بن العبد ١٩٤ (تحقيق درية الخطيب ولطفي صفال)

(٦٢) سيويه ٣٩/٣ ٤٠٠ .

(٦٣) ١٠٠ أي يد ٢٠٨

يقول أبو زيد : « وقوله تسام وتحبلا أراد النون الخفيفة فإذا وصلت كانت نوناً وإذا وقفت كانت ألفاً »^(٦٤) ولكن ، مع شيء من التأمل ، هل يمكن أن يأتي الشاعر بفعلين يعطف أحدهما على الآخر فيؤكد ثانيهما ولا يؤكد أولهما ؟ فضلاً عن أن تأكيد الفعل في هذه الحالة - وهي حالة الواجب - غير مطرد وينظرون إليه على أنه ضرورة ، وأبو زيد نفسه يقول « والتنوين (يقصد نون التوكيد) إذا وقع في الأمر وما كان مثله من الأفعال غير الواجبة كان جيداً . فإذا وقع في الفعل الواجب كان ضرورة من الشاعر . لو قلت : يقوم زيد لم يحز إلا في اضطرار شاعر كما قال هذا (تحبلا) »^(٦٥) إنها - كما أسلفت وسيلة نحوية حتى لا يضطروا إلى القول بنصب الفعل دون ناصب ، ولا يوجد عمل بدون عامل في نظرهم .

إن هذه الوسيلة السابقة لم تصلح في تفسير قول عامر بن جوين الطائي :
 ألم تترك بالجزع من ملكائنا وما بالصعيد من هجان مؤبئة
 فلم أر مثلها خباسة واحد ونهت نفسي بعدما كدت أفعنة

حيث يقول سيويه في تفسير نصبه « فحملوه على (أن) لأن الشعراء قد يستعملون أن ههنا مضطرين كثيراً »^(٦٦) وتفسيره هنا يؤدي إلى تداخل الضرورات ، إذ جعله مضطراً إلى استخدام أن الناصبة ثم جعله مضطراً إلى حذف أن الناصبة وإبقاء النصب بها .

(ب) ورد الفعل المضارع في قافية بعض الشعر مرفوعاً وكان حقه أن ينصب ، ومن ذلك قول مجنون ليلى :
 بنفسى من لا بد لي أن أهاجره ومن أنا في الميسور والعسر ذاكره

وهذا البيت - كما ترى - مصرع ، والتصريع يبيح في تفعيلة العروض ما يباح في الضرب ، فكأن الفعل (أهاجره) في القافية ؛ لأن هذا الشطر

(٦٤) السابق ٢٠٩ ، ٢١٠

(٦٥) السابق ٢١٠

(٦٦) سيويه ٣٠٧/١ (هارون) .

مقفى ، ولم يتعرض النحويون لهذا البيت ، ولكنهم تعرضوا لقول أبي محجن
التقفي :

إذا مت فادفني إلى ظل كرمه تروى عظامي في التراب عروقها
ولا تدفني في الفلاة فإنني أخاف إذا ما مت ألا أذوقها

فقل الأشموني أن سيبويه والأخفش يجريان « أن بعد الخوف مجراها بعد
العلم لتيقن الخوف »^(٦٧) وأما بيت المجنون فليست (أن) فيه واقعة بعد علم أو
خوف ، وفي تعليق الصبان على بيتي أبي محجن يقول : « برفع أذوق كبقية
القوافي » وسيبويه مع إجازته هذا يقول عنه : « وليس وجه الكلام » والمبرد يقول
عنه « وهذا بعيد »^(٦٨) .

(ج) جزم المضارع وحرك بالكسر في القافية ، فقال النحويون إنه مجزوم بـ
(إذا) يقول سيبويه : « وقد جازوا بها في الشعر مضطرين ، شبهوها بأن حيث
رأوها لما يستقبل ، وأنها لا بد لها من جواب .

وقال قيس بن الخطيم الأنصاري :

إذا قصرت أسيفنا كان وصلها خطانا إلى أعدائنا فنضارب

وقال الفرزدق :

ترفع لي خندف والله يرفع لي ناراً إلى نحمدت نيرانهم تقيد

وقال بعض السلوليين :

إذا لم تزل في كل دار عرفتها لها واكف من دمع عينك يسجم

فهذا اضطرار وهو في الكلام خطأ^(٦٩) وعبارة سيبويه الأخيرة واضحة
في أن هذه قاعدة خاصة بالشعر وليست خطأ فيه ، ويستعملها الشاعر إذا كانت

(٦٧) لأشهر ٣ ٢٨٣

(٦٨) مسند ١٦٧٣ . منتخب المبرد ٨٣

(٦٩) مسند ٦١٣ ، ٦٢ . قار. عما في منتخب ٥٥٢ ، ٥٦ .

سنخدم قافيته ، ولكن استخدام هذه القاعدة في الكلام خطأ ، وهذه إشارة صريحة للفصل بين هذين المستويين في اللغة .

(د) ورد المضارع مرفوعاً وكان حقه أن يجزم ، وقد حاول النحويون أن يلتمسوا لذلك سبباً يُسَلِّكُ به في نظام القاعدة من حيث التشبيه بما هو جائز . يقول سيبويه « ولا يحسن : إن تأتني آتيك من قبل أن إن هي العاملة ، وقد جاء في الشعر .

قال جرير بن عبد الله البجلي :

يا أقرع بن حابس يا أقرع إنك إن يصرغ أخوك تصرع^(٧٠)

ويقول : « وقد يجوز في الشعر : آتى من يأتني ، وقال الهذلي :

فلقت تحمل فوق طوقك إنها مطبّعة من يأتها لا يضيرها

هكذا أنشدناه يونس ، كأنه قال : لا يضيرها من يأتها^(٧١) : فسيبويه يميز وجهاً معيماً هو أن يتقدم ما يفيد الجواب على أنه يجوز في الشعر ، ولكن بيت أبي ذؤيب الهذلي لم يتقدم فيه الجواب ، بل تأخر ، ويتأوله سيبويه على أنه متقدم ؛ من أجل أن يسمح برفع المضارع جواباً لشرط جازم .

(هـ) ورد المضارع مرفوعاً من أجل التصريح ، وكان حقه أن يكون منصوباً في قول جميل بن معمر :

ألم تسأل الربع القواء فينطق وهل تخبرئك اليوم بيداء سملق

وقد حاول سيبويه أن يفسر الرفع في الفعل (فينطق) فقال : « لم يجعل الأول سبباً للآخر ، ولكنه جعله ينطق على كل حال كأنه قال فهو مما ينطق^(٧٢) ولكن تعليق ابن يعيش يقترب من أصل القضية إذ يقول : « ولو أمكنه النصب لكان أحسن ، لكن القوافي مرفوعة^(٧٣) فالقوافي المرفوعة هي

(٧٠) سيبويه ٦٧٣ وبصر لأشعري ١٨٤

(٧١) سيبويه ٧٠٣ . ٧١ وبصر لأشعري ١٨٤

(٧٢) سيبويه ٣٧٣ .

(٧٣) شرح لمصل ٣٨٧

التي أدت إلى رفع الفعل مع أن النصب أحسن ولكن تفسير النحويين لا يضيق
عن الاتساع لرفع الفعل هنا .

(و) ورد الفعل المضارع مرفوعاً كذلك ، وكان حقه أن يكون
مجزوئاً ، ولما كان الفعل في القافية ، وهو مجزوم ، يحرك بالكسر ، وقد عدل عن
الكسر والجزم إلى الرفع ، تأول النحويون ذلك . يقول سيبويه « وسمعناهم
ينشدون قول العجير السلوي :

وما ذاك أن كان ابن عمي ولا أخي ولكن متى ما أملك الضر أنفع

والقوافي مرفوعة ، كأنه قال : ولكن أنفع متى ما أملك الضر ، ويكون
أملك على (متى) في موضع جزاء ، و (ما) لغو ، ولم يجد سيبلاً إلى أن تكون
بمنزلة (مَنْ) فتوصل ولكنها كـ (مهما)^(٧٤) فتأول سيبويه البيت على تقدم ما
حقه أن يكون جزاء وهو (أنفع) ، وبقيت مشكلة أن (متى) جازمة لفعل
الشرط (أملك) ، وليست مثل (من) فتعامل على أنها موصول ، وليس لها
جواب ، وإذن (متى) جزمت فعلاً دون آخر .

٩ - يرد الاسم منصوباً بسبب القوافي المنصوبة ، ولكن النصب يسهل
على النحويين تأويله وتفسير دواعيه ، لأنهم يقدرون فعلاً ناصباً للاسم ، ومثل
ذلك قول القطامي :

فكرت تبغيه فوافقتـه على دمه ومصرعه السباعا

ومثله قول ابن قيس الرقيات :

لن تراها ولو تأملت إلا ولها في مفارق الرأس طيبا

وهذا وشبهه منصوب على المعنى عند سيبويه يقول : « وإنما نصب هذا
لأنه حين قال « وافقته » وقال « لن تراها » فقد علم أن الطيب والسباع قد دخلا
في الرؤية والموافقة ، وأنهما قد اشتملا على ما بعدهما في المعنى .

(٧٤) سيبويه ٧٨، ٣ ، ٧٩

ومثل ذلك قول ابن قميّة :

تذكرت أرضاً بها أهلها أخوالها فيها فيها وأعمامها
لأن الأحوال والأعمام قد دخلوا في التذكر « (٧٥) .

ومثل ذلك أيضاً قول عبد العزيز الكلّابي :

وجدنا الصالحين لهم جزاء وجات وعينا سلسيلا « (٧٦)

وقد يختلف النحويون في التفسير ، فيرى سيبويه أن هذه الأسماء منصوبة بالحمل على المعنى كما رأينا ، وقد يكر عليه المبرد ذلك (٧٧) ، ويحاول ابن جني ربط المعنى بالتقدير الذي يراه سيبويه ، وقد يغير بعضهم رواية البيت بما يستقيم مع قواعد الإعراب دون تأويل ، ولكهم جميعاً لا يستطيعون أن يحولوا الاسم عن النصب لأنه يتوافق مع القوافي . يقول الفراء « ومما رد إلى المعنى قول الشاعر :
قد سالم الحيات مه القدماء الأفعوان والشجاع الشجعنا

فنصب الشجاع ، والحيات قل ذلك مرفوعة ؛ لأن المعنى قد سالت رجله الحيات وسالمتها ، فلما احتاج إلى نصب القافية جعل الفعل من القدم واقعاً على الحيات « (٧٨) فالهم هو الاحتياج إلى القافية أولاً .

١٠ - وقد يرد الاسم مرفوعاً وهو غير مستحق للرفع من حيث الإعراب بل يستحق النصب ، ولكن النحويين أيضاً يحاولون تفسير الرفع في الاسم الوارد في القافية بطرق مختلفة باختلاف سياق كل منها ، ففي قول الأخطل :

(٧٥) سيبويه ٢٨٤/١ ، ٢٨٥ ، ٢٨٦ وفاران باين يعيش ١٢٥/١ ، ١٢٦ .

(٧٦) شرح السمرال لكتاب سيبويه ٢٥٤/١ ، سيبويه ٢٨٨/١

(٧٧) انظر المختص ٢٨٥/٣ وشرح المفصل ١٢٦/١ ، والخصائص لابن جني ٢٤٩/٢ ، والنود

في يد ٢٠٥

(٧٨) معن حرّ ١١٣ ، ١١٤ ، شرح السمعاني ٢٥٣

أما كليب بن يربوع فليس لها عند المفاخر إيراد ولا صدر
مثل القناذل هداجور قد بلغت نجران أو بلغت سوءاتهم هجر^(٧٩)

يجعله بعضهم من التقديم والتأخير ، أو عكس الإعراب ، أو قلب الإعراب
يقول السيرافي : « أراد بلغت نجران سوءاتهم أو هجر ، وذلك وجه الكلام لأن
السوءات تنتقل من مكان فتبلغ مكاناً آخر ، والبلدان لا تنتقلن ، وإنما يبلغن ولا
يبلغن »^(٨٠) ولكنه نظام القافية وحكمها .

وفي قول النابغة الذبياني :

فبت كأني ساورتني ضئيلة من الرقش في أنيابها السم ناقع

وقول المشنخل الهذلي :

لا در دري إن أطعمت نازلکم قُرْفَ الحَتَّى وعندي البر مكنوز

وقول ابن مقبل :

لا سافرُ التي مَدْخُولٌ ولا هيَج عارى العظام عليه الودع منظوم^(٨١)

يتأولونها تأويلات شتى ، الهدف منها تصحيح الإعراب .

كل هذه النماذج السابقة التي توافقت فيها حركة الروى في القصيدة ونطق
بها الشعراء بما يقتضيه نظام الشعر واطراد حركة الروى ، اتسع لها صدر
النحويين ، وأفسحوا لها مجال التفسير النحوي ، وأعملوا فيها الذهن وأكدوا
الخطر ، وتعمجت المسائل بسبب كثير منها ، وغايتهم من ذلك المحافظة على سلامة
الإعراب ، ولو أنهم فصلوا هذين المستويين : مستوى الشعر ومستوى الشر
لكانت لكل مستوى منهما قوانينه الخاصة به التي لا يحتكم فيها إلى المستوى
الآخر ، وهذا لا يجمع أن تكون ثمة جهات شركة في كثير من الظواهر .

(٧٩) ديوان الأحص ١٧٨ مع تعبير في بروية بالديوان ، وشرح السيرافي ٢٤٤/١

(٨٠) شرح سيري ٢٤٤١

(٨١) انظر هذه الشواهد في سيبويه ٨٩/٣ ، ٩٠ وشرح المعنى ٣٠٥ و لأشموني ٦٠٣ وشرح

شاذية ٤٨٨

على أني أريد أن أستدل من هذه الظواهر السابقة على أن الشعراء كانوا يطلقون قوافي قصائدهم بما يتناسب مع المجرى الذي اختاروه لهذه القصائد رفعاً أو نصباً أو جراً ، ولا يتصور أن الشاعر كان في القصيدة الواحدة يخالف بين حركات الروى رعاية للإعراب فقد رأينا اتساع التفسير النحوي لتلك الظواهر المتعددة مع أن بعض النحويين كان يشير إلى أن هذه الحركة أو تلك دعا إليها نظام القافية فحاول النحويون أن يجعلوها أيضاً من نظام الإعراب المطرد .

لم أتعرض حتى الآن لتلك الظاهرة التي تسمى « الإقواء » وهو « اختلاف المجرى بكسر وضم » - ويسميه بعضهم « الإكفاء » - كقول حسان بن ثابت : (٨٢)

لا عيب في القوم من طول ومن عظم جسم البغال وأحلام العصافير
كانهم قصب جوف أسافله مثقب نفحت فيه الأعاصير

وهذه ظاهرة فاشية في الشعر القديم ، يقول أبو الحسن الأخفش : « قلت قصيدة إلا وفيها الإقواء » (٨٣) ويرى بعضهم أنه لا يقع في شعر الفحول ، لأن صاحب كتاب طبقات فحول الشعراء يقول وهو بصدد الحديث عن الطبقة الأولى « ولم يقو من هذه الطقة ولا من أشباههم إلا النابغة في يمتين ، قوله : أمن ال مية رائح أو مغتدى عجلان ذا زاد وغير مزود
زعم البوارح أن رحلتنا غداً وبذلك خبرنا الغراب الأسود
وقوله :

سقط النصف ولم ترد إسقاطه فتناولته واتقتنا باليد
بمخضب رخص كأنه بنانه عنم يكاد من اللطافة يعقد » (٨٤)

(٨٢) ديوانه صفحة ١٧٨ ، ١٧٩ .

(٨٣) الخصائص ١/ ٢٤٠ .

(٨٤) طبقات فحول الشعراء ٦٧٠ ، ٦٨ .

ويقول في تعريفه « والإقواء هو الإكفاء ، مهمور ، وهو أن يختلف إعراب القوي ، فتكون قافية مرفوعة ، وأخرى مخفوضة أو منصوبة . وهو في شعر الأعراب كثير ، ودون الفحول من الشعراء ، ولا يجوز لمولد ، لأنهم قد عرفوا عيبه ، والبدوى لا يأبه له ، فهو أعذر »^(٨٥) فابن سلام يؤكد أن الفحول من الشعراء لم يقووا وخاصة الطبقة الأولى منهم ، ولكنا نجد في ديوان امرئ القيس في قصيدته التي مطلعها :

لمن الديار غشيتها بسحام فعمائتين فهضب ذي أقدام
ورويها بني مجراه على الكسر - قوله :

ومعدة سأتها فتكـمـشـت	رثت العامة في طريق حام
تحدى على العلات سام رأسها	روعاء منسمها رسم دام
جالت لتصرعني فقلت لها اقصري	إني امرؤ صرعى عليك حرام
فحزيت خير جزاء ناقة واحد	ورجعت سالمة القرا بسلام
وكأنما بدر وصيل كتيفة	وكأنما من عاقل أرمام ^(٨٦)

وهذه القصيدة رواية الأصمعي من نسخة الأعلم كما أشار محقق الديوان . ونجد أيضاً هذه الأبيات التي يمدح بها عوير بن شجنة بن عطار وورطه :

ألا إن قومنا كنتم أمس دونهم	هم منعوا جاراتكم آل غدران
عوير ومن مثل العوير وورطه	وأسعد في ليل البلبال صفوان
نياب بني عوف طهارى نقيه	وأوجههم عند المشاهد غران
هم أبلغوا الحي المضلل أهلهم	وساروا بهم بين العراق ونجران
فقد أصبحوا والله أصفاهم به	أبر بميثاق وأوفى بحيران ^(٨٧)

فهل هذا الشعر لم يبلغ ابن سلام ؟ أو أنه ليس من شعر امرئ القيس بل من المنحول عليه ؟ أو أن الرواة غيروا من هذا الشعر فصار به الإقواء بعد أن لم

(٨٥) طبقات فحول الشعراء ٧١/١ .

(٨٦) الديوان : ١١٥ ، ١١٦ .

(٨٧) الديوان ٨٣ ، ٨٤ .

يكن ؟ وعلى كل حال لم ينكر ابن سلام ظاهرة الإقواء ، ولكنه قال ، فحسب
 إن الفحول لم يقووا ، ويعنينا من تعريفه للإقواء أنه يطلقه على ما يسميه
 العروضيون « إسرافاً » أو « إصرافاً » ويعرفونه بأنه اختلاف المجرى بفتح
 وغيره ، فالفتح مع الضم مثل :

أريتك إن منعت كلام يحى أتمنعي على يحى البكاء
 ففي طرفي على يحى سهاد وفي قلبي على يحى البلاء

والفتح مع الكسر كقوله :

ألم تربي رددت على ابن ليلي منيحته فجعلت الأداء
 وقلت لشاته لما أتتنا رماك الله من شاة بداء

مع أن صاحب الموشح يقول : « ولا يكون الصب مع الجر ولا مع
 الرفع ، وإنما يجتمع الرفع والجر لقرب كل واحد منهما من صاحبه ، ولأن الواو
 تدغم في الياء ، وأنها يجوران في الردف في قصيدة واحدة ، فلما قربت الواو من
 الياء هذا القرب أجاروها معها ، وهي مع ذلك عيب »^(٨٨) وسواء اتفق مصطلح
 « الإقواء » مع « الإسراف » أم اختلف معه فإن الظاهرة التي تعنيا هنا هي
 اختلاف المجرى في القصيدة الواحدة . هل كان الشعراء ينطقون وفقاً للإعراب
 فتختلف القوافي أو كانوا ينطقون وفقاً للنظام الشعري ؟ إذا قلنا إن الشعراء كانوا
 ينطقون وفقاً للنظام الشعري فإن العروضيين والنحويين يعدون ذلك خطأ منهم
 في اللغة . وإذا قلنا إنهم كانوا ينطقون وفقاً للنظام النحوي فإن ذلك يعد منهم
 خطأ في الشعر . ويبدو أن كثيرين قد استراحوا إلى خطأ الشعراء في الشعر ، حتى
 لا تنكسر قوانين الإعراب ، وقد نسوا أن قوانين الشعر عند الشعراء لا تفترق عن
 قوانين اللغة ، وأنها جميعاً سليقة واحدة ، يصوغها الشاعر دون إهمال لبعض
 جزئياتها ، وليس هناك تفاضل بين أجزاء هذه « السليقة الشعرية » بل إن الشعراء
 عند التفصيل والتفصيل براهم يفضلون الحانب الشعري على ما سواه ، ولعل ما

روى عن النابغة من أنه لم يأبه لما في شعره من الإقواء حتى أسمعوه إياه في غناء ، لما قدم المدينة ، وأنهم قالوا للجارية إذا صرت إلى القافية فرتلي ، فلما قالت :
« الغراب الأسود » و « باليدى » علم فانتبه ، ويقال إنه غير البيت إلى :
وبذاك تنعاب الغراب الأسود (٨٩)

أقول لعل هذه القصة تكشف لنا أن النابغة كان ينشد شعره بما يقتضيه نظام الشعر ، ولذلك لم ينتبه إلى ما فيه من تخالف بين الضم والكسر حتى رتلت الجارية ومطلت الصوت ، والجارية ليست شاعرة ، ومن هنا نطقت بما أوحى إليها من طلبوا منها الغناء ، فنطقت وفق الإعراب . ولم يؤثر أن النابغة غير البيت الثاني « عنم يكاد من اللطافة يعقد » .

وفي بيت الفرزدق المشهور :

وعض رمان يا ابن مروان لم يدع من المال إلا مسحنا أو مجحف

الذي يقول عنه أبو عمرو بن العلاء « لا أعرف له وجهًا ، وكان يونس لا يعرف له وجهًا » وروى أنه قال ليونس : لعل الفرزدق قالها على النصب ولم يأبه . قال : لا . كان ينشدها على الرفع ، وأنشدنيها رؤية بن العجاج على الرفع (٩٠) « فيونس يؤكد أن الشاعر أنشدها هكذا ، وأن راويه من الشعراء أيضًا ينشدها هكذا ، وعن هذا البيت يقول صاحب الشعر والشعراء « إنه رفع آخر البيت ضرورة ، وأتعب أهل الإعراب في طلب العلة ، فقالوا وأكثروا ولم يأتوا فيه بشيء يرضى ، ومذا يخفى عليه من أهل النظر أن كل ما أتوا به احتيال وتمويه (٩١) » ويبدو أن الفرزدق - وقد عاصر المد النحوي وهو يسطرسلطانه - كان متمرّدًا على هذه الفئة التي تتشكل بقوة وتتدخل في عمل الشعراء الذي يتعلق بموهبتهم ولذلك قال قولته الشهيرة « على أن أقول وعليكم أن تحتجوا » وقد روى ثعلب : « وأنشد للفرزدق :

(٨٩) نظر القصة في الموشع ٤٦

(٩٠) الموشع : ١٦٠ .

(٩١) الشعر والشعراء ٨٩/١ .

يأبها المشتكى عُكلاً وما حرمت على القبائل من قتل وإبّاس
إنا كذلك إذ كانت همجةً نسبي ونقتل حتى يُسلم الناس

قال : قلت له : لم قلت « من قتل وإبّاس » (أي برفع إبّاس وهي معطوفة على قتل المجرورة) فقال : ويحك ! فكيف أصنع وقد قلت « حتى يسلم الناس » (أي برفع الناس) . قال : قلت : فبم رفعته ؟ قال : بما يسوؤك وينوؤك « (٩٢)
فهذان البيتان يمكن أن يكون فيهما إقواء ، وهو جائز ، وإن كان معيباً ، غير أن الشاعر لا يرضى أن يستخدم ما رخص فيه له ، ويحرص على تناسق أواخر أبياته ولا يعنيه بم يكون رفعه أو نصبه بل يعنيه تناسق الشعر وتساوق القوافي .

هذه القصة وأمثالها - إذا صدقت وهي عندي صادقة - تؤكد لنا أن الشعراء - أو بعضهم على الأقل - كان مهمهم الأول هو المحافظة على حكم الشعر ، ولم يكونوا يأبهون بما يسميه العروضيون فيما بعد إقواء .

وقد كان بعض النحويين يؤمنون بما أحاول تأكيدوه وهو أن الشعراء كانوا ينطقون وفق نظام القافية « فقد صرح ابن هشام بأن من جملة المواضع التي يقدر فيها الإعراب ما اشتغل آخره بحركة القافية ، ومقتضاه أن كلمة الروى تحرك بحركة القافية ، وتقدر فيها الحركة التي هي مقتضى العامل للتعذر لاشتغال المحل بحركة القافية » (٩٣) وهذا واضح الدلالة في حسم القضية ، وهي وسيلة نحوية كبرى تحتوي كل هذه الظواهر المختلفة ، ولا تتعارض مع منهج النحويين العرب ، ولو أن النحويين جميعاً فعلوا ذلك لحلت مشكلات كثيرة وزعت جهدهم واقتضتهم كثيراً من العنت والعناء في التأويل . لقد كان لدى النحويين إحساس واضح بضرورة الفصل بين الشعر والنثر ، ولكنهم كانوا من جانب آخر يعتقدون بتوحد القواعد اللغوية ، وهذا هو الذي جلب كل هذه المشكلات .

(٩٢) بحال ثعلب : ٥٠ .

(٩٣) حاشية الدمنهورى على متن الكافي ١٠١

لقد استغل كل من الأستاذ إبراهيم مصطفى والدكتور إبراهيم انيس ما سماه النحويون والعروضيون إقواء لإثبات قضيته التي تبناها ودافع عنها . أما الأستاذ إبراهيم مصطفى فإنه كان يرى أن الضمة عزم الإسناد ، وأن الكسرة علم الإضافة وأن الفتحة هي الحركة الخفيفة المستحبة عند العرب ، وليست عذماً على إعراب ، ومن هنا احتفل بالشواهد الشعرية التي تعينه على دعواه وذكر طائفة منها ، وقال « هذه أمثنتهم هنا . فقد رأيت أن العرب تحرص على الضمة والكسرة ، تلتزمهما وتهجر من أجلهما تماثل القافية وما فيه من انسجام ، وإذا بدأ الشاعر قصيدته بالفتحة وبنى عليها قافيته ، ثم جاء داعي الضمة أو الكسرة استجاب له ولم يبال القافية ، والأعشى بنى على الفتح قصيدته التي مطلعها :

رحلت سمية غدوة أحمالها غضبي عليك فما تقول بداها

ثم قال :

هذا النهار بدا لها من همها ما بالها بالليل زال زوالها

أما أن تكون القافية رفعاً أو جراً ثم يدعو إلى النصب داع فإن الشاعر لا يستجيب له ، بل يمضي في قافيته ، ملتزماً ما ينبغي لها من تماثل وانسجام» (٩٤) ولذلك اهتم اهتماماً كبيراً بما أثير حول بيت الفرزدق الشهير «وعض زمان ...» «لأن داعي النصب عرض للشاعر فلم يستجب له وعدن عنه إلى الرفع في «أو محلف» وقال عن النحويين الذين احتالوا لتوجيه هذا البيت «إنهم قدرُوا النصب إعراباً ورأوا الشاعر قد انصرف عنه إلى الرفع» ويقول : «وأنت تعزم حرص العرب على الإعراب ، ودقة حسهم به وتأديبهم عليه . وتعلم طبيعة الشعر العربي وما فيه من قافية ، وما للقافية من أحكام وأن التماثل والانسجام من أجل صفاته وأدق خصائصه ، فلما تعارضت حركة الإعراب وحركة القافية استجاب العربي لما هو أولى أن يمثل معناه ويصور مراده ، ولما هو ألصق بطبعه وأدخل في عريته وهو الإعراب» (٩٥) .

(٩٤) إحياء النحو ٩٣

(٩٥) السابق ٩٥ ، ٩٦

ولا يستطيع منصف أن ينكر على الأستاذ إبراهيم مصطفى حماسته لدعواه ، وذكاءه في عرض قضيته ، والتدليل عليها ، ولكن القصة التي استدل بها على إثبات مراده قد رأينا أنها دليل على أن الشعراء ينطقون وفقاً لما يتطابق مع القوافي لا لما يقتضيه الإعراب . وإذا كانت الفتحة ليست إعراباً ولا دليلاً عليه بل الضمة والكسرة فقط عندهما علما للإعراب ، فلا بد أن يكون العدول إلى « الضمة » ، لمعنى مطلوب وقصد مراد ، ولا يكون العدول إليها خالياً من دلالة الإعراب بل لمجرد توافق القوافي ، والفرزدق عندما عدل عن النصب إلى الرفع لم يكن له ما يسوغه إلا تماثل القوافي فحسب ، وهذا البيت الذي يرى فيه الأستاذ إبراهيم مصطفى دليلاً له ، قد يتحول إلى أن يكون دليلاً ضد دعواه ؛ لأن الضمة التي عدل إليها الشاعر إعراب عنده وليست دالة على إعراب في البيت ، بل الدال على الإعراب هو النصب الذي تركه الشاعر من أجل القافية ، وإذا كان سبويه يميز للشاعر أن يحذف حركة الإعراب عند الضرورة^(٩٦) اعتقاداً على قرائن في الكلام وملابسات في السياق تعين على كشف المراد ، فلا يصح لنا أن نضيق ما وسعوا . وأخيراً نجد أن الأستاذ إبراهيم مصطفى قصر استدلاله بمسألة علم القافية على الشواهد المشهورة التي أوردها العروضيون للإقواء ، وقد أشرت إلى عدد كبير منها ، وهناك غيرها كثير^(٩٧) ، اعتقاداً منه أن هذه فحسب هي الظاهرة التي يتعارض فيها نظام القافية مع نظام الإعراب ، ولكن ما أورده في هذا البحث كله مما لم يعد النحويون إقواء يعد داخلاً في هذه القضية ، ولكن النحاة ستروا عليه بتفسيرهم النحوي له .

وأما الدكتور إبراهيم أنيس فإنه أراد أن يدل على صحة رأيه الذي يراه في الإعراب ، وهو أن الإعراب قصة احتلقها النحويون وألبسوها اللغة قسراً وألزموا به الناس جميعاً شعراء وغير شعراء ، ولذلك يرى في ظاهرة الإقواء دليلاً على

(٩٦) انظر شرح ديوان الحماسة للمرزوقي ٢٢٦ .

(٩٧) انظر تمادح لذلك غير ما ذكرت في ملفصيات ١٣٧ ، ٢٧٥ ، ٣٣٧ ، ولأصمعيات : ١٩ .

٣٧ ، ١٠٩ ، ١٢٣ ، ٢١٨ ، وديوان امرئ القيس : ٣٤٤

دعواه ، ويؤكد أن الشعراء كانوا يطقون وفقاً لنظام القافية وفي هذا ما يؤكد ، من وجهة نظره ، أن الإعراب لا داعي له ولذلك عاب على النحويين أنهم يخطئون الشعراء ويعجب لهم كيف أمكن أن ينسبوا الخطأ لبعض الفحول من شعراء الجاهلية كالنابغة وبشر ابن أبي خازم وحسان بن ثابت ثم يقول : « وهكذا نراهم لم يتورعوا عن نسبة الخطأ الإعرابي لفحول الشعراء الجاهليين ، ثم دان لهم الكتاب والشعراء في العصور الإسلامية وراعوا في إنتاجهم أصول السحاة يلتزمونها ولا يحيدون عنها حذر نقدهم وتشنيعهم لأنهم كانوا نقاد تلك العصور والساشرين على ما أسسوا من نظام إعرابي استمسك به الناس وعدوه الفصاحة كل الفصاحة » (٩٨) .

ولا أريد أن أناقش رأي الدكتور إبراهيم أنيس في الإعراب ، لأني ناقشته في موضع آخر (٩٩) كما ناقشه آخرون قبلي . وإني لأكر معه أن يُخطأ الشعراء أصحاب اللغة ، ولكنني لا أستدل معه على أن هذه الظاهرة تؤدي إلى الاعتقاد بأن الإعراب كان أمراً مصوغاً ثم مفروضاً على الناس جميعاً بسلاح الخوف والرهبة ، لأن هذه الشواهد إذا قيست بما اطرد فيه الإعراب كانت هي الشذوذ الذي يؤكد القاعدة لأن الكثير من الشعراء لم يكونوا يقيون ، وكل ما ورد في شعر النابغة فهو بيتان في قصيدة واحدة من شعره ، وكل ما ورد من الإقواء في شعر امرئ القيس فهو مرتان في قصيدتين ومرة ثالثة في مقطوعة وضعها المحقق في المنحول عليه على أنني أرى أن إحدى هذه المرات الثلاث يمكن أن تنشذ قصيدتها بتقييد القافية وعدم إطلاقها وهي القصيدة التي مطلعها :

ألا إن قوماً كنتم أمس دونهم هم منعوا جاراتكم آل غدران

فبدلاً من كسر النون في القافية يمكن أن تسكن ، وبهذا تكون هذه صورة رابعة لبحر الطويل (١٠) ولعل العروضيين هم الذين أطلقوا روى هذه القصيدة حتى

(٩٨) من أسرار اللغة : ١٨٦ (ط. ثالثة ١٩٦٦)

(٩٩) انظر كتابي : العلامة الإعرابية في الحملة ٢٦٤ وما بعدها (مطبوعات جامعة الكويت

١٩٨٤) انظر أيضاً قصود في فهم لغة أجدادكم . مصـا . عبد الوهاب ٣٦٩ ، ٣٩٥

() رأيت فيما بعد القاضي أبا يعلى الشوحى يقول هذا الرأي في كتابه « نفوس » ١٢٠ (تحقيق د. عوني عبد الرؤوف - مكتبة الحاجي ١٩٧٥ م) .

تصبح متمية إلى صورة الضرب الصحيح ، ولأن صورة « مفاعيل » بسكون اللام لم ترد في نظام الحليل ، وهي ما يمكن أن تكون هذه القصيدة ممثلة له ، ولعل هناك قصائد آخر فعل بها العروضيون ذاك .

إنني أؤكد مع الدكتور إبراهيم أنيس أن الشعراء كانوا ينطقون وفقاً لنظام القافية ، ولكن هذا الطبق بهذه الطريقة لم يكن استهانة بالإعراب ولم يكن دليلاً على فقدان أهميته ، بل قد يكون دليلاً على عكس ما أراد لأنه رغم كثرته التي حدثنا عنها الأخفش قليل جداً بالقياس إلى المطرد من الشعر .

لكن ، هل يمكن أن يعد الإقواء من اللحن ؟ إن بعض الباحثين يعدونه كذلك . يقول الدكتور رمضان عبد التواب « ويمكننا أب نعد من اللحن كذلك ما يسمى لدى العروضيين بالإقواء . والإقواء في رأي ألفوين المحدثين ليس في الحقيقة من الخطأ الموسيقي كما يريد أصحاب العروض أن يحملونا على هذا الفهم ، بل هو في الواقع خطأ نحوي »^(١٠٠) ويؤكد هذا مرة أخرى قائلاً : « إن ما يسمى بالإقواء في الشعر ليس إلا خطأ في قواعد النحو يقع فيه الشاعر لكي يحتفظ بموسيقى القافية في شعره ، وإن كان بعض القاد القدماء يرون أن الشاعر كان يخالف موسيقى القافية لكي يصحح النحو »^(١٠١) ورأى الدكتور رمضان عبد التواب مبني على وجهة نظره أن اللغة العربية المشتركة ليست لغة سليقة لكل العرب ومن هنا وقع اللحن في كلامهم ، وهذا الرأي صحيح تماماً فيما يتعلق باللغة المشتركة بعد الإسلام ، أما في العصر الجاهلي فلعل مسألة اللحن لم تكن بتلك الصورة التي ظهرت عليها بعد الإسلام ، ثم إن الاحتجاج على هذه الظاهرة يأتي معظمه من الشعر ، والشعر لا تثبت به مثل موافقة ولا مخالفة كما يقول ابن جني . والدكتور رمضان من الداعين إلى فصل الشعر عن النثر حيث يقول : « إن الشعر بما فيه من قيود الوزن والقافية قد تمتنع فيه أشياء تجوز في النثر ، كما قد تؤدي ضرورة الوزن في بعض الأحيان إلى ابتداع نوع من الأسلوب الذي لم يألفه

(١٠٠) مصول في فقه العربية ٩١ . (الطبعة الثانية ١٩٨٣)

(١٠١) السابق : ١٦٦ .

سثر ، بل ربما قادت تلك الضرورة إلى توليد الصيغ والألفاظ في أحيان أخرى^(١٠٢) وهذا كلام صحيح كل الصحة ، ولا يستطيع باحث منصف أن يختلف معه في تفصيلاته ، ولذلك أرى أن مسألة الإقواء في الشعر يمكن ألا يستدل بها في هذا الغرض . وهناك مسألة أخرى وهي أن مخالقات الإقواء ليست مما تختلف فيه اللهجات العربية حتى لا تكون سليقة للشاعر ، فالنابعة عندما يقول مثلاً :

وبذلك خبرنا الغراب الأسود

بجر « الأسود » من أجل القافية ليس لاحقاً بسبب استخدامه اللغة المشتركة لأن مطابقة النعت للمنعوت في لهجته الخاصة وفي لغته المشتركة غير مختلفة ، ونستطيع أن نستخرج من ديوانه مئات النعوت المطابقة في الإعراب للمنعوت في القافية وغيرها ، ويمكن أن يعد لاحقاً إذا حاول في اللغة المشتركة شيئاً ليس من لهجته الخاصة ، أو لو كان هذا المثال هو الوحيد لهذه الحالة . على أنه ، في كل حال ، ليس من حق اللغويين أن يخطئوا صاحب اللغة المدروسة إذا كان هذا الأخير مثلاً لها ، بل عليهم فحسب أن يصفوا ما يقول وصفاً لغوياً دقيقاً وأن يصنفوه تصنيفاً دقيقاً كذلك .

لقد نقل لنا الدكتور رمضان عبد التواب عبارة أستاذه « شيتا لر » المهمة التي تقرر « أنه من أهم الواجبات فصل الشعر عن النثر عند التحدث عن بناء الجملة ووضع قواعد لظامها لأنه ما دامت أية ظاهرة نحوية معينة لا تعرف إلا في الشعر فإنها لا تصلح ظاهرة عامة تنطبق على النثر كذلك ، غير أن هناك صعوبة معينة وهي أن بعض التعبيرات الشعرية قد انتقلت إلى النثر كذلك ولا يمكن الفصل الحاد بين الشعر والنثر في ذلك »^(١٠٣) .

وإننا حتى الآن لم نقوم بهذه المهمة ، ولم نحاول هذه المحاولة ، وعندما نجح في هذا الفصل بين هذين المستويين يمكننا إذن أن نفسر الظواهر اللغوية الواردة في

(١٠٢) سبق ١٥٦

(١٠٣) سبق ١٥٧

الشعر في ضوء الشعر نفسه بناء على أن قواعد أي مستوى لغوي لا تفرض عليه من خارجه بل تنبع منه وحده ، وليست المحاولات والبحوث القليلة التي قدمت في هذا المجال إلا طرقاً على أبواب هذه القضية الملحة .

المبحث الثاني الجانب العروضي عند حازم القرطاجني

كتاب « الجانب العروضي عند حازم القرطاجني في منهاج البلغاء وسراج الأدباء - دراسة مقارنة » ، للدكتور أحمد فوزي الهيب ، كتاب خصّصه صاحبه لتناول جانب واحد من كتاب يدرس جوانب متكاملة في صناعة الشعر ونقده على الوجه الذي يراه مؤلفه في عصره ، أو يرمي إليه ، من حيث مباه ومعناه . ويعد الجزء الذي بقى منه كاشفا عن تميز صاحبه وعمق بحثه ، ويغري كثير من وجهات نظره بالمتابعة والدرس وإعادة الكشف . وكتاب الدكتور فوزي الهيب - على صفحه (٧٤ صفحة) - يثير عددا من القضايا التي يعوزها بحث واسع مستفيض .

وإذا كان صاحبه قد آثر الدخول المباشر فيما ندب نفسه له دون أن يبين لنا السبب الذي دعاه إلى دراسة هذا الموضوع ، أو الفائدة التي تعود على قارئيه من ورائه مكتفيا بمقدمة مكرورة عن حياة صاحب الكتاب المدرّوس ، وهو حازم القرطاجني (٦٠٨ - ٦٨٤هـ) وشعره ، وآثاره النحوية والبلاغية والقديّة ، ومحددًا مجال عمله بالوصف المجرد وتبيان ما لحازم وما عليه بحياذ « ومن غير أن يميل إلى أحد أو أن يتعصب له » في مقارنة خاطفة ببعض دارسي العروض على نهج الخليل ابن أحمد وطريقته - إذا كان ذلك كذلك ؛ فإن هناك عددا من المسائل كان يجب أن تثار حول هذا العمل الذي يقول عنه صاحبه (ص ٩) « ونرجو في دراستنا المتواضعة هذه أن نكون قد أضفنا شيئا ما إلى المكتبة الأدبية العربية » .

وعلم العروض من العلوم الصعبة التي تعتاص على كثيرين ، وتحتاج إلى مرانة كثيرة ، ودربة متصلة . والعناية به تحتاج إلى تضافر علوم العربية المختلفة التي تعين على ضبط النص الشعري ، والشعر هو فن العربية القديم المتجدد . وبين علم العروض وعلوم العربية الأخرى تعاون متبادل ، وجدل حيّ فعّال ؛ ومن هنا كانت إجادة العروض متضمنة لإجادة كثير من علوم العربية . وقد ظل العروض

العربي ميزاناً للشعر ، حتى يوم الناس هذا ، منذ استكشف أسسه عالم العربية
الفد الخليل ابن أحمد ، واستخلص قوانينه .

وقد كان علماء العربية يتعهدونه من حين إلى آخر شرحا وبسطا
لغوامضه ، أو اختصارا ونظما لمسائله ، أو تنبيها إلى أهميته والحاجة إليه ؛ فبعد
الخليل بن أحمد ألف فيه الأخفش الأوسط (ت ٢١٥ هـ) مستدركا على الخليل ،
وبعده أبو العباس محمد بن يزيد المبرد (ت ٢٨٥) وابن كيسان (ت ٣١٠) وابن
السراج (ت ٣١٦) وابن عبد ربه (ت ٣٢٨) والزجاجي (ت ٣٤٠) والصاحب
ابن عباد (ت ٣٨٥) وأبو الفتح ابن جني (ت ٣٩٢) والجوهري (ت ٤٠٠)
تقريباً) والخطيب التبريزي (ت ٥٠٢) والزنجشري (ت ٥٣٨) وابن الحاجب
(ت ٦٤٦) وبين هؤلاء وبعدهم كثيرون .

وكان بعض القدماء يعد العروض مما احتصت به العرب ، من هؤلاء ابن
فارس الذي يقول في كتابه الصاحبي (ص ٧٧) : « ثم العرب العروض التي هي
ميزان الشعر ، وبها يعرف صحيحه من سقيمه . ومن عرف دقائقه وأسراره
وإخفاياه ؛ علم أنه يرى على جميع ما يتبحر به هؤلاء الذين ينتحلون معرفة حقائق
الأشياء من الأعداد والخطوط التي لا أعرف لها فائدة » . وكان ابن فارس قد
ذهب من قبل إلى أن العرب كانوا في جاهليتهم قبل كشف الخليل يعرفون العروض
بوصفه علماً ضمن ما يعرفون من علوم ، فقال (ص ١٣ ، ١٤) : « وأما
العروض فمن الدليل على أنه كان متعارفا معلوماً اتفاق أهل العلم على أن
المشركين لما سمعوا القرآن ؛ قالوا - أو من قال منهم - : إنه شعر . فقال الوليد
بن المغيرة منكراً عليهم : لقد عرضت ما يقرؤه محمد على أقرء الشعر ، هزجه
ورجزه كذا وكذا ، فلم أره يشبه شيئاً من ذلك » ويعقب ابن فارس مستتجاً :
« أفيقول الوليد هذا هو وهو لا يعرف بحور الشعر ! » . ولا شك أن العرب كانوا
يعرفون أوزان الشعر ممارسة واستعمالاً ، وأما دعوى ابن فارس أنهم كانوا يعرفون
العروض بوصفه علماً له أصوله وقواعده فدعوى باعنها إكبار هذا العلم والاهتمام
به ، وإكبار العرب أيضاً حتى إنه اعتقد أنهم كانوا يعرفون علوم العربية
بمصطلحاتها الخاصة بها .

ولقد ظهر في السنوات الأخيرة اهتمام كبير بعلم العروض . تمثل هذا الاهتمام في نشر عدد كبير من مؤلفات القدماء بعد تحقيقها تحقيقاً علمياً ، وتمثل كذلك في التأليف الحديث فيه ومحاولة كشف قيمته الإيقاعية وتأثيره على بنية الشعر ، أو استكشاف أصول جديدة لتوالي النغم فيه سواء أكانت منطلقة من عمل الخليل أو موازية له ، وسمّاه بعضهم « موسيقى الشعر » مبتعدين عن المصطلح القديم « علم العروض » ، وتمثل كذلك في اهتمام نقاد الشعر به بوصفه مقوماً مهماً من مقومات الشعر ، وأخيراً تمثل في محاولة بعض الباحثين استخلاص رأي بعض العلماء القدامى الذين لم يؤلفوا في العروض أو ضاعت مؤلفاتهم فيه ضمن ما ضاع من تراث ، وبشر هذه الآراء في كتب مستقلة ، ومن ذلك ما فعله الدكتور محمد الطويل مع أبي العلاء المعري ؛ إذ جمع آراءه في العروض والقافية المشوثة في بعض كتبه في مؤلف واحد سمّاه « العروض والقافية عند أبي العلاء المعري » وكما فعل هنا الدكتور أحمد فوزي الهيب مع حازم القرطاجني إذ استخلص آراءه في العروض من كتابه « مهاج البلغاء وسراج الأدباء »

ومن الملاحظ أن هذا النشاط العروضي قد تزايد بعد استقرار ظاهرة الشعر الحر الذي خرج على نظام الشعر العربي الموروث كما قدّعت له كتب العروض . وكأن هذا الصنيع من قبل الباحثين ردّ تنقائي عفوي غير مقصود على شيوع الشعر الحر ، ودعوة عممية إلى العودة إلى نظام الشعر العربي بعد أن بدأت ثمار الشعر الحر في الظهور ، تلك الثمار التي تتجلى في نشوء جيل من الشباب لم تنق آذانه موسيقى الشعر العربي ، وتلقت فحسب هذا التجديد الحر في نظام القصيدة الموسيقى ، فلم تستطع - لعدم اطراد النظام العروضي لشعر الحر ، ولتخليه عن كثير من أوران الشعر العربي - أن تستوعب نظامها ؛ ولذلك فقدت القدرة على السح على الموال القديم والجديد معا . وقلّ لهذا المبدعون ، وكادت مدكة الشعر تختفي ، واختل الطبع ، وهجمت العجمة على الألسنة ، وهان الشعر على الناس . وقد صور حازم القرطاجني شيئاً شبيهاً بهذا في نص له فريد ، وكأنه يصف حال عصرنا - مع اختلاف مظهر الشكوى وبواعثها بطبيعة الحال - يقول حازم (المنهاج ١٢٤) : « وإنّما هان الشعر على الناس هذا الهون لعجمة ألسنتهم .

واختلال طباعهم ، فغابت عنهم أسرار الكلام وبدائع المحركة جملة ، فصرفوا
القصص إلى الصنعة . والنقص بالحقيقة راجع إليهم وموجود فيهم . ولأن طرق
الكلام اشبهت عليهم أيضا ، فرأوا أخسَاء العالم قد تحرفوا باعتفاء الناس واسترفاد
سواسية السوق بكلام صوروه في صورة الشعر من جهة الوزن والقافية خاصة ،
من غير أن يكون فيه أمر آخر من الأمور التي بها يتقوم الشعر . وكأن منزلة
الكلام الذي ليس فيه إلا الوزن خاصة ، من الشعر الحقيقي منزلة الحصير المنسوح
من البردي وما جرى مجراه من الحلة المنسوجة من الذهب والحرير ، لم يشتركا إلا
في النسج كما لم يشترك الكلامان إلا في الوزن » . ويضيف القرطاجني ما يكشف
اختلاط القيم لفقدان القدرة على التمييز « ولكثرة القائلين المغالطين في دعوى النظم
وقلة العارفين بصحة دعواهم من بطلانها ، لم يفرق الناس بين المسيء المسف إلى
الاسترفاد بما يحدثه ، وبين المحسن المرتفع عن الاسترفاد بالشعر ، فجعلوا قيمتهما
متساوية . بل ربما نسبوا إلى المسيء إحسان المحسن . فصارت نفوس العارفين بهذه الصنعة
بعض المعرفة أيضا تستقدر التحلي بهذه الصناعة ؛ إذ نجسها هؤلاء الأخسَاء ، واشتبّه
على الناس أمرهم وأمر أضدادهم ، فأجروهم مجرى واحدا من الاستهانة بهم .
فالمعرة - لا شك - منسجبة على الرفيع في هذه الصنعة بسبب الوضع ، فلذلك
هجرها الناس ، وحققها أن تهجر » .

وإذا كانت شكوى حازم القرطاجني من اشتباه الشعر الجيد بالشعر
الردي مع اتفاق النوعين في الوزن والقافية ؛ فإن شكوانا الآن قد زادت على
شكواه فقدان الوزن نفسه عند بعض (الشعراء) وضعف تمييزهم بين الصحيح
والسقيم ، وبدعوى الحداثة ارتكبت مفاسد كثيرة في هذا الباب .

من هنا تكون العودة إلى الدرس العروضي والبحث فيه ضرورة لازمة ؛ إذ
تعمل على تنبيه الأذهان ولفت الانتباه إلى مقوم مهم من مقومات الشعر ، وأساس
ضروري من أسس بنائه وهو (الوزن) فإن الأوران مما يتقوم به الشعر ، ويعد
من جملة جوهره ، كما يقول حازم القرطاجني (ص ٢٦٣) .

وقد تناول حازم القرطاجني في كتابه (منهاج البلغاء وسراج الأدباء)

الإبانة عن أنماط الأوزان في التناسب ، والتنبيه على كيفيات مباني الكلام وعلى القوافي وما يليق بكل وزن منها من الأغراض ، والإشارة إلى طرف من أحوال القوافي وكيفية بناء الكلام عليها ، وما تعتبر به أحوال النظم في جميع ذلك من حيث يكون ملائماً للنفوس أو منافراً لها (ص ٢٢٦) . تناول حازم كل هذا في المنهج الثاني من القسم الذي خصصه لدراسة النظم وما تعرف به أحواله من حيث يكون ملائماً للنفوس أو منافراً لها من قوانين البلاغة (ص ١٩٩) . والنظم عنده هيئة تحصل عن التأليفات اللفظية (ص ٣٦٤) . فلم يكن غرضه الأساسي هنا شرح قوانين علم العروض وتفصيل مسائله من أجل التعليم ، بل كان غرضه الإشارة إلى أنماط الأوزان بهدف بيان طرق استعمالها في الشعر ، ولذلك اتجه إلى (القوانين الكلية) التي يستخلصها لغرضه ، وكان هذا دأبه في كل ما يحتاج إلى إطالة يقول (ص ٣٥٣) : « وكل ما أدّى إلى ذلك (أى الإطالة) فإنما أشرنا إليه بقوانين كلية يُعرف بها أحوال الحزئيات من كانت له معرفة بكيفية الانتقالات من الحكم في بعض الأشياء إلى الحكم به في بعض » وقد حفلت هذه الإشارات بوجهة نظره الخاصة في بعض المسائل سواء أكانت في نظريته إلى بعض الأسس التي يبنى عليها علم العروض أم في المصطلحات المستخدمة في هذا المجال .

لقد كان حازم القرطاجني مهتماً ببيان أثر الأوزان في نظم الشعر ، وما يحدثه الوزن في نفس المتلقي ، لأن الغرض من الصناعتين (الشعر والخطابة) عنده واحد ، وهو إعمال الحيلة في إلقاء الكلام من النفوس محل القبول لتأثير لمقتضاه (ص ٣٦١) وقد حاول في أكثر من موضع أن يشرح هذا الغرض ، بقول مثلاً (ص ١٢٢ ، ١٢٣) : « ولشدة حاجة العرب إلى تحسين كلامها اختص كلامها بأشياء لا توجد في غيره من ألسن الأمم . فمن ذلك تماثل المقاطع في الأسجاع والقوافي لأن في ذلك مناسبة رائدة ، ومن ذلك اختلاف مجاري الأواخر ، واعتقاب الحركات على أواخر أكثرها ، ونياطتهم حرف الترم بنهايات الصنف الكثير المواقف في الكلام منها ؛ لأن في ذلك تحسباً للكلم بجريان الصوت في نهايتها ، ولأن للنفس في القلة من بعض الكلمة المتنوعة المحاري إلى بعض على قانون محدود راحة شديدة واستعداداً لنشاط السمع بالقلة من حال إلى حال ،

ولها في حسن إطراده في جميع المجاري على قوانين محفوظة قد قسمت المعاني فيها على المجاري أحسن قسمة تأثر من جهتي التعجيب والاستلذاد للقسمة البديعة والوضع المتناسب العجيب . فكان تأثير المجاري المتنوعة وما يتبعها من الحروف المصوتة من أعظم الأعوان على تحسين مواقع المسموعات من النفوس ، وخصوصا في قوافي التي استقصت فيها العرب كل هيئة تستحسن من اقترانات بعض الحركات والسكنات والحروف المتأثلة المصوتة وغير المصوتة ببعض ، وما تنوع إليه تلك الاقترانات من ضروب الترتيب . فهذه فضيلة مختصة بلسان العرب . ولهذا قال أبو نصر : إن الألسن العجمية متى وحد فيها شعر مقفي فإنما يرومون أن يحتذوا فيه حذو العرب . وليس ذلك موحودا في أشعارهم القديمة .

إن ما يقوله حارم القرطاجني هنا يتفق معه ما يقوله بعض البنيويين المعاصرين وهو سابق عليهم بمئات السنين ، إن ما يقوله يوري لوتمان عن الوزن والقافية ومستويات التحليل البنيوي للنص الشعري (يرجي مراجعة : « دراسة يوري لوتمان البنيوية للشعر » الفكر العربي العدد ٢٥ ص ١٥١ ، ١٥٢) وما يقوله جان كوهس (بقاء لغة الشعر ١٢٠) : « إذن ماذا يفعل الشاعر ! إنه من خلال القافية والترصيع اللذين يشكلان وسيلتين رئيسيتين في الشعر التقنيدي ينزع إلى أن يحد من الفروق فالصوت يستخدم باعتباره وحدة مميزة ولكن على العكس ، باعتباره إذا استطعنا أن نقول ذلك - « وحدة مشوشة » ويبدو إذن أنه يهدف إلى « مضايقة » وظيفة الوسيلة اللغوية ، كما لو أنه يريد أن يخلط ما ينبغي أن يكون مميزا » أقول : إن ما يقوله لوتمان وجان كوهن وغيرهما يدعونا إلى مقارنة ما يقولون بما قاله من قبل حارم القرطاجني مع اختلاف المنطقات بطبيعة الحال ، ولكن اتفاق الغاية قد يؤدي إلى تحليل متقارب على كل حال ، وهذه بالطبع قضية أخرى .

وقد ألح القرطاجني على تأثير الشعر في النفوس مما يسلكه من نظم وتأليف واختيار للأوزان والقوافي . ولذلك كان على من يتصدى للجانب العروضي عنده أن يضع نصب عييه غرضه من هذا حتى لا يبدو كلامه عن العروض وكأنه قصد به التعليم أو شرح أنماط الأوزان مجردة .

ولا يصح في التناول العلمى أن نحدد الكلام من الغرض الذي ساقه له صاحبه فالقرطاجني يتحدث عن العروض بوصفه جزءاً مهماً من مقومات الشعر ، ولذلك يقتنصه في حالة عمل حي ولا يتناوله بكلام مطلق ؛ ومن هنا كانت مصطلحاته التي استخدمها خاصة به ؛ لأنه يريد أن يكشف بها التناسب ، ومعرفة طرق التناسب عنده ليست من قبل علم العروض وإنما من قبل ما يحدده بقوله (ص ٢٢٦) « ومعرفة طرق التناسب في المسموعات والمفهومات لا يوصل إليها بشيء من علوم اللسان إلا بالعلم الكلي في ذلك وهو علم البلاغة الذي تدرج تحت تفاصيل كلياته ضروب التناسب والوضع ، فيعرف حال ما خفيت به طرق الاعتبارات من ذلك بحال ما وضحت فيه طرق الاعتبار ، وتوجد طرقهم في جميع ذلك تترامي إلى جهة واحدة من اعتماد ما يلائم واجتناب ما ينافر » لقد كان حازم يريد بيان وظيفة الوزن في الشعر ، وليس هذا من غرض العروضيين .

ولأن غرض حازم القرطاجني لم يكن تعليمياً ، بل كان تفسيرياً ؛ تحرر من كل ما هو معياري تعليمي ، فتحرر من الالتزام بالتفعيلات على النحو الذي قدمه العروضيون ، وتمثل ذلك في جعله (الخبب) جارياً على تفعيله ابتدعها هو وليست في تفعيلات العروضيين هي (متفاعلتن) التي لم يقل بها أحد منهم . (و متفاعلتن) هي (فعلن) مكررة مرتين . وتمثل ذلك فيما سماه « الأرجل » بدلا من الأسباب والأوتاد ، مع أنه لم ينف السبب والوتد ولم يترك استعمالهما ، وما سماه الأقطار (القطر الأصغر - السبب الثقيل وهو ما تكون من متحركين ، والقطر الأوسط ويتألف من ثلاثة متحركات ، والقطر الأكبر ويتألف من أربعة متحركات) والأساس الذي اعتمد عليه أنه « لا تشاح في الألفاظ ، كما أنه لا حرج على من عدل عما تقتضيه تلك الأسماء في المسميات إذا أراد الإفصاح عن حجات مشابهاها لما نقلت إليه التسمية والتمثيل الصحيح في ذلك » (ص ٢٥٢) وما أشبه كلام حازم القرطاجني هنا بما يقوله أبو الفتح عثمان بن جني في الخصائص (١/١٨٩) : إن « للإنسان أن يرتجل من المذاهب ما يدعو إليه القياس ، ما لم يلو بنص أو ينتهك حرمة الشرع » ويضيف بعد ذلك قائلاً عن النحو « إنما هو علم منتزع من استقراء هذه اللغة ، فكل من فُرق له عن علة

صحيحة ، وطريق نهجه ، كان خليل نفسه وأبا عمرو فحره « وقد اجتهد حاره
في هذا الباب لأداء مهمة يراها فكان بذلك خبيل نفسه .

وقد تمثل تحرره وعدم التزامه بالنهج التعليمي في عدم اهتمامه بالدوائر
العروضية ، وقد عرض لهذه المسألة عند اعتراضه على وقوع القطع (وهو حذف
الساكن الأخير فيما آخره ، وتد مجموع وإسكان ما قبله ، فتتحول فاعلن مثلاً إلى
فعل ، في حشو الخب ، والحشو هو ما عدا ما يقابل التفعيلة الأخيرة من الشطر
الأول المسماة بالعروض وما يقابل التفعيلة الأخيرة من الشطر الثاني المسماة
بالضرب) وحجته في ذلك أن القطع في الأوتاد إنما قصد به تنويع الضروب ،
يقول (ص ٢٢٩ ، ٢٣٠) : « ولا يلتزم حين ولا يجوز قطع إلا في عروض أو
ضرب ، وإنما حملهم على هذا حرصهم على أن يجعلوا الحب يساوق في ترتيب
حركاته وسكناته المتقارب فيكون نظام كل واحد منهما إذا وضعت له أشكال في
الخط أو تصور في الدهن ، تم تأخرت عن مبدأ ذلك النظام إلى أو ، جزء يلي الجزء
لأول الذي هو مبدأ النظام ، فبدأت بأول الجزء الثاني واستمرت على جميع
نظام ووصلت بآخره الجزء الذي فاتك منه أولاً ، حصلت بذلك بنية الورد
لآخر وهيأته ، فيجعل لعروضيون أحد العروضين بذلك مفكاً عن الآخر .
وهذا من لأعراض الواقعة في الأورد من غير قصد : إذ انصم لذي يكون من
أجزاء متثلة إذا ابتدأت برأس أي وتد أو سب منه حرج لك ورد تام من أجزء
متثلة ، وإذا انصم لذي يكون من جرتين متعايرين يدخل أحدهما على الآخر إذا
ابتدأت برأس أي وتد أو سب منه حرج لك ورد متداخل من جرتين متعايرين .
وإذا انصم الذي يكون شطره مؤلفاً من ثلاثة أجزاء شفع ووتر - قدم الوتر أو
وسط أو آخر - إذا ابتدأت برأس أي وتد أو سب منه حرج لك ورد قد ترتب
آخره شفعاً ووتر على واحد من الترتيبات الثلاثة » وهكذا . فحارم أن يرفض
فكرة سدوثر وقد شرحها موحزاً بحكما في نصه لسالف ، ولكنه فحسب غير
مهتم بها في عايته ، وغير موفق على ما يتحده يقول بها من الزخافات والعلل ،
ويستشي بعض العلل التي تنوع لأصرب ولأعاريض ، وذلك لأن لدوائر
العروضية نظام معياري تعليمي يقصد منه الإحاطة بأورد الشعر وحكام أصو -

هذه الأوران ، وهو لا يريد إلى شيء من ذلك كما رأينا . وقد ترتب على القول بهذه المعايير كثير من المصطلحات في علم العروض لأن كل بحر ارتبط بما تنتجه الدائرة له تحريدياً ، وقد يؤيد الاستعمال ما ينتج عن الدائرة وفي هذه الحالة لا توجد مشكلة ، أما إذا كان الاستعمال الشعري مخالفاً لما تنتجه الدائرة للبحر فإن هناك القول بحذف بعض أجزاء العروض أو الضرب أو حذف التفعيلة كاملة ويسمى هذا الجزء الواجب كما في بحري الهزج والمديد مثلاً وما يحدث من نقص أو زيادة في أواخر أشطار الأبيات يسميه العروضيون عللاً سواء أكانت عللاً بالزيادة أم عللاً بالنقص . وقد ارتضى حارم القرطاجني تنوعات الأعاريض والأضرب عن طريق هذه التغييرات ، ولكنه في الوقت نفسه يرفض بعض ما يترتب على القول بالدوائر العروضية .

وقد تناول الدكتور فوزي الهيب كل ما أشار إليه حارم القرطاجني عند حديثه عن العروض (من صفحة ٢٢٦ إلى صفحة ٢٧٠) أي أن الحديث عن العروض في كتاب القرطاجني استغرق خمسا وثلاثين صفحة ، وقد ترك الدكتور الهيب حديث حازم عن القافية التزاماً بما حدده لنفسه في عنوانه وهو « الجانب العرضي » مع أن القرطاجني تكلم عن القافية كلاماً مهماً جداً في بنية الشعر من صفحة ٢٧١ إلى ٢٨٦ ، وكلامه يحتاج إلى كشف وتحليل وقد أشرت إلى طرف منه فيما سبق .

وقد أعاد الدكتور الهيب ترتيب المادة فتناول العروضيين ، وأقام الكلام عن الأسباب والأوتاد ، والتفعيلات ، والبيت ، وأوزان الشعر ، وصفات الأوزان ، والعلل والزخافات ، والدوائر العروضية ، ولست في حاجة لأن أعيد ما قاله هنا أو أخصه ، فهو نفسه موجود في كتاب حازم نفسه وفي سياقه الذي أراده له .

وقد حاول الدكتور الهيب تحليل كلام حازم من وجهة النظر العروضية كما حاول مقارنة ما يقوله حازم بما استقر عليه الدرس العروضي من لدن الخليل بن أحمد ، ولذلك سمي هذا الصنيع « دراسة مقارنة » وحرص على وضع هذه

العبارة في عنوان الكتاب فأعطت انطباعا بمساحة دلالية أكثر مما شغلته في واقع التفيد ، مع أنه ليس للمقارنة بهذه الطريقة هنا مجال لأن هدف حازم مختلف عن هدف العروضيين ، لأن عرض حارم هو بيان وظيفة الوزن في الشعر ، وغرض العروضيين تعليمي ، وما أضافه حازم واحتلف فيه عن العروضيين يخدم غرضه الذي احتطه لنفسه ، ومن هنا تصبح مقارنة صنيع حازم القرطاجني بصنيع العروضيين ظالمة لحازم القرطاجني لأنها تجرده من أهم ما انتدب نفسه له ، وظالمة للعروضيين أنفسهم لأنها تلزمهم بما لم يقصدوا إليه .

وما تجدر ملاحظته أن الباحث (الدكتور الهيب) - برغم أنه عروضي مقتدر - لم يزد في عمله على ما قدمه محقق كتاب حازم القرطاجني محمد الحبيب ابن الخوجة في تحليله لمادة الكتاب ، فقد حلل في صفحات قليلة (من ١٠١ إلى ١٠٦) في تقديمه ما قدمه الدكتور الهيب في كتاب مستقبل من أربع وسبعين صفحة ، ولا يزد كذلك على ما قدمه حارم نفسه إلا بمقدار ما يشير إلى أن هذا الذي قدمه حارم هو عند الحليلين مختلف أو متفق معه ، وبعض شذرات من الموافقة أو المخالفة منه لهذا أو هؤلاء .

وقد أشار الباحث إلى أن القرطاجني لم يكن غرضه تعليم العروض ، وأنه لم يقدم أمثلة لأحكامه النظرية فحلا عمله من التطبيق . وهذا حق يتفق معه فيه كل من يقرأ الكتاب . لكننا كما نود منه - وقد اختار لنفسه أن يقوم بدور الشارح المقارن - أن يستكمل هذا الجانب ، فيقدم نقادح لما شرحه حازم ، ولو أنه فعل ؛ لتبين له أن الغاية التي ابتغاها حارم ليست تقديم نظرات عروضية غفلا ساذجة مجردة ، بل تكوين معيار نقدي يعتد به أساسا في المفاضلة بين الشعراء على أساس أن الوزن جزء جوهري من بناء الشعر ؛ ولذلك نجد القرطاجني بعد أن انتهى من عرض المسائل العروضية بالطريقة التي اختارها يقول في إضاءة من إضاءاته (ص ٢٧٠) : « فيحب لما ذكرته - أن يعتبر الكلام الواقع في كل عروض بحسب ما اعتيد فيه أن يكون نمط الكلام عليه ، وآلا يفضل شاعر وجدت له قصيدة في الطويل أو الكامل مائلة إلى القوة على شاعر وجدت له قصيدة في المديد

أو رمل مائلة إلى الضعف . فقد يجيء شِعْر الشاعر الأضعف في الأعاريض التي من شأنها أن يقوى فيها الظم مساويا لشعر الشاعر الأقوى في الأعاريض التي من شأنها أن يضعف فيها الظم . ليس ذلك إلا لشيء يرجع إلى الأعاريض لا إلى الشعراء . وإنما يطرأ هذا إذا لم يكن بين الباطنين كبير تفاوت . وكذلك الشعراء المتساويان إذا قال أحدهما في وزن من شأن الكلام أن يقوى فيه والآخر في وزن من شأن الكلام أن يضعف فيه ؛ ظهر شعر أحدهما أقوى من شعر الآخر من جهة أن عروضه أقوى لا من جهة أن طبقته ارتفعت فوق طبقة صاحبه .

وكلام حازم هنا مبني على ما قدمه من صفات الأعاريض وخصائص كل وزن كما يراها وقد اختفى الدكتور الهيب بهذه الصفات ، فقلها إلى كتابه وساندها ببعض ما يوافقها أو يخالفها من كلام الدكتور عبد الله الطيب في كتابه « المرشد إلى فهم أشعار العرب » ومن بعض كلام الدكتور إبراهيم أنيس في كتابه « موسيقى الشعر » ومن كلام الدكتور شكري محمد عياد في كتابه « موسيقى الشعر العربي » والحق أن القرطاجني كان سباقا إلى الحديث عن خصائص كل وزن من الأوزان ، وقد فتح الباب لمن بعده في هذا المجال .

وهذه قضية ما تزال في حاجة إلى دراسة ، فالقرطاجني يطلق في أحكامه من ذوقه الخاص لخصوص شعرية معينة قرأها وكون منها وجهة نظره الخاصة ، وهي وجهة نظر نابذة من تتبع للشعر ، يقول (ص ٢٦٨) : « ومن تتبع كلام الشعراء في جميع الأعاريض وجد الكلام الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب اختلاف محاريها من الأوزان ، ووجد الأفتان في بعضها أعم من بعض » وقد انتهى من هذا التتبع إلى أن أعلى الأعاريض درجة في ذلك الطويل والبيسط ، ويتلوها الوافر والكامل ، ومجال الشاعر في الكامل أفسح منه فيه غيره ، ويتلو الوافر والكامل عند بعض الناس الخفيف ، فأما المديد والرمل ففيهما لين وضعف ، وقلما وقع كلام فيهما قوي إلا للعرب ، وكلامهم مع ذلك في غيرهما أقوى ، فأما المنسرح ففيه اطراد الكلام عليه بعض اضطراب وتقلقل ، وإن كان الكلام فيه جزلا . فأما السريع والرجز ففيهما كزارة ، فأما المتقارب فالكلام فيه حسن الاطراد إلا أنه من

الأعاء، نص السادسة المتكررة الأجزاء وإنما تستحلى الأعاريف بوقوع التركيب
 لتلازم فيها ، فأما المزج ففيه مع سداجته حدة رائدة . فأما المختص والمقتضب
 والحلاوة فهما قليلة على طيش فهما ، فأما انضاراع ففيه كل فبيحة ، ولا ينبغي أن
 يعد من أوزان العرب ، وإنما وضع قياساً ، وهو قياس فاسد لأنه من الموضع
 المتناظر .

إن أحكام القراطحي مبنية على اعتبارين أولهما أنواع تركيب التفعيلات
 ومقدار ما فيها من حركات وسككات وتوالي ذلك ، وتناسب هذا التركيب أو
 عدم تناسبه . والآخر هو المدوق الخاص السامع من قراءة قصائد معينة على كل وزن
 من هذه الأوزان .

وصحيح أن تتابع المقاطع الصوتية بغريقة مخصوصة في كل وزن على حدة
 قد يؤدي إلى استدعاء كلمات من صيغ معينة ، وصحيح أيضاً أن طول البيت أو
 قصره قد يؤدي إلى إيقاع خاص ، ولكن هذا كله محكوم باختيار المفردات وهي
 الوحدات الدلالية الصغرى واختيار أنماط التراكيب الحوية التي تتفاعل مع
 مفرداتها وتكون معها سباقاً خاصاً يعطي القصيدة الحية الواقعية دلالتها الخاصة
 بها ، أما أن كل وزن في ذاته له صفات خاصة به تساعد على تقوية الضعيف أو
 إضعاف القوي فهذا ما لا يمكن أن يسلم ، على إطلاقه . والحكم بالسبابة أو
 الحمودة ، والقوة أو الضعف ، والصلابة والجزالة وحسن الاطراد ، والرشاقة
 واللين ، والرحابة أو الصلابة والوحشية والعنف إلى غير ذلك من الصفات التي
 يطلقها حارم على البحور ويرى أنها كاملة فيها ، إذا سلم في بعض القصائد لعوامل
 خارحة عن الوزن نفسه نابعة من التركيب واختيار مفردات من مجالات دلالية
 معينة محكومة بسباق مخصوص يساعد الوزن بوصفه أحد العوامل بناء القصيدة
 عليها ، فإنه لا يسلم في قصائد أخرى .

ومع أننا نعجب بما يقوله جازم ومن سار على نهجه في هذا الحال يرى أن
 إطلاق هذا القول والتسليم به والاحتكام إليه قد يطوي على حظورة تقنين الإبداع
 الشعري ووضعه في قوالب جامدة قبل أن يتم إنشاؤه . وكل ما يمكن أن يقال .

هذا المجال إن كل قصيدة على حدة قد تكون لها هذه الصفات التي يطبقها حازم على غير غيرها . فهذه الأحكام التي يرى حازم أنها تابعة من البحر المستعمل لا من الشاعر المبدع تتنافى مع الإبداع الشعري الذي يند عن هذه الأحكام ولا يمكن لذلك - أن نعمم هذه الأحكام أو نعمل على تصديقها واطراد أثرها ، فهي لا تعدو أن تكون انطبعا حس مدرّب ودوق خبير إن صدق على بعض القصائد فقد لا يصدق على بعضها الآخر .

على أنه يظل لحازم القرطاجي فضل إثارة هذه القضية المهمة التي لم يثرها على هذا النحو أحد غيره ، وخاصة إذا عرفنا أن هذه القضية تحتل مساحة كبيرة لدى كثير من نقاد الغرب ، وقد ناقش كثيرا من هذه القضايا مؤلفا كتاب « نظرية الأدب » والناقد الإنجليزي الشهير ريتشارد في كتابه « مبادئ النقد الأدبي » . وإذا كان لحازم هذا الفضل فإن ذوقه للأوزان العربية - كما يقول الدكتور شكري عياد (موسيقى الشعر ١٣٤) - يحمل قدرا كبيرا من الذاتية التي ستظل عالقة بمثل هذه الأحكام ما بقى الكلام على الأوزان منحصرا في القشرة السطحية لتفاعيل غير متجاوز هذه القشرة إلى عالمها الداحي الغني المكون من أصوات لها قيمتها اللغوية ولها في الوقت نفسه قيمتها الموسيقية .

وقد رتب حازم القرطاجي على نظريته في صفات الأوزان مبدأ مهما قد يكون أكثر قبولا ، وهو أن المفاضلة بين شاعر وآخر ينبغي ألا تكون إلا بمراعاة عدد من الأسس من بينها أن يكونا قد نظما من وزن واحد أو من وزنين متقاربين يقول (ص ٢٧٠) « وإنما يحكم بتفضيل أحد الشاعرين على الآخر إذا عُرف أن كليهما نظم شعره على حال واحدة من النشاط وقوة الباعث وانفساح الوقت ، وكأنا قد سلكا مسلكا واحدا ، وذهبا من المقاصد مذهبا مفردا ، أو كان مذهب أحدهما مقاربا لمذهب الآخر ومناسبا له ، وكان شعرهما في عروض واحد أو عروضين غير بعيد نط الكلام في أحدهما عن نمطه في الآخر ، ثم يقاس ما بين الكلامين من البعد بما بين النمطين فيظهر الترجيح أو المساواة عند ذلك » .

ويظهر بذلك أن حازما عندما قدم وصفا لكل من الأوزان كان يرمي من ورائه إلى غاية نقدية محددة ، وقد تناقل بعض آرائه في هذا الصدد من تكلم عن صفات الأوزان بعده . وقد تناول الدكتور الهيب هذه القضية مكتفيا بنقل ما يقوله حازم في صفات الأوزان مقارنا ببعض ما قاله الدكتور عبد الله الطيب والدكتور إبراهيم أنيس ، فبدا كلام الجميع كأنه مجرد من كل غرض يترتب عليه .

وإذا كان الدكتور الهيب قد أهمل بعض هذه القضايا المهمة واكتفى فيها بنقل بعض الآراء فحسب ، فإنه اهتم بمسألة الزحافات والعلل عند حازم اهتماما يحمده له فعرض رأي حازم وناقشه وربط بينه وبين بعض سابقه في هذا المجال . ولكن لحازم هنا وجهة نظر كانت في حاجة إلى تجلية وإبانة ، فالوزن - كما يشير حازم (ص ٢٦٣) - هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب. ولذلك يكاد ينكر الزخارف، لأن الزحاف قد يؤدي إلى عدم التساوي الدقيق ، ويوجب حازم على مورد الأبيات قاصدا إقامة ورنها أن يكون له « فضل اعتماد وتوقرات وإشباع الحركات وما ينتسب إليها من الحروف القابلة للمد والإطالة فيما يكشف مواضع المحذوفات ويتصل بها ليكون ذلك سادا مسددا وجاريا مجرى البدل منها » (ص ٢٦٠ ، ٢٦١).

وكل زحاف في الشعر يدور حول أمرين هما إما تقصير مقطع طويل وهذا ما يعبر عنه العروضيون بحذف ساكن السبب الخفيف على اختلاف في التسمية باختلاف موقع السبب من التفعيلة ، وهذا النوع من الزحاف يقع في جميع محاور الشعر إلا الكامل الوافر ، وإما إدماح مقطعين قصيرين في مقطع واحد طويل وهو ما يعبر عنه العروضيون بالإضممار في الكامل وهو إسكان الثاني المتحرك ، والعصب في الوافر وهو إسكان الخامس المتحرك .

وقد ذهب الدكتور إبراهيم أنيس إلى أن الزحاف أثر من آثار الخطأ في رواية الشعر ، يقول (موسيقى الشعر ٣١٦) : « فأول أثر من آثار الخطأ

في الرواية بعض تلك الزخافات التي لا نشك في أنها جاءت نتيجة هذا الخطأ وأنها لا تمت لموسيقى الشعر بأية صلة « وإذا كان « بعض تلك الزخافات » من آثار خطأ في الرواية فإن علينا أن نحدد هذا « البعض » وأن نحث عن سبب وجود « البعض الآخر » في الشعر . ولا شك أن الرواة قد غيروا من الشعر بعض التغيير بدوافع مختلفة ، ولكمهم على كل حال لم يكونوا يقلون الشعر بإشاده كما كان يفعل الشعراء ، فالإنشاد - وهو فن إلقاء الشعر - كان يقصد به إلقاء القصيدة بطريقة تبرز موسيقاها ، وتظهر جودة النغم فيها ، وكان لا يقال : ألقى الشاعر قصيدة ، وإنما كان يقال : أنشد قصيدة ، يقول الزمخشري في أساس البلاغة (نشد) « وأنشدني شعراً إنشاداً حسناً لأن المنشد يرفع بالمشد صوته كما يفعل المعرف » وكان بعض الشعراء يغني في شعره ، وكان الأعشي أحد هؤلاء « كان يغني في شعره فكانت العرب تسميه صائحة العرب » (الأغاني ١٠٩/٩) ولعل المقصود من الغناء في الشعر إنشاده بأناء وتؤدة تظهر موسيقاه وإلقاؤه ترسل وتغن « لأن الشعر وضع للنماء والترنم » كما يقول سيويه (الكتاب ٢٠٦/٤) « ولأن الشعر موضع الترنم والغناء وترجيع الصوت » كما يقول الرضي (شرح الشافية ٣١٦/٢) .

لقد كان الشعراء ينشدون قصائدهم ، فيبدو من خلال الإنشاد أن الأجزاء متساوية ليس فيها نقص ، أي أنهم كانوا يشبعون الحركات فيتولد عنها حركة طويلة (حرف مد) وقد بقي بعضها في كلمات لم يستطع الرواة أن يطفوها على ما ينبغي لها وإلا انكسر الوزن ، من ذلك (أنظور) في (أنظر) و (نيضال) في (نضال) و (متزاح) في (مترح) و (ينباع) في (ينبع) وهالك ثمادح كثيرة . وأما الباقيات فقد نطقها الرواة على ما ينبغي لها في غير الشعر ، ومن هنا ظهر نقص في بعض الأجزاء سماه العروضيون رخاها ، والقضية - على ما أرحح - تتعلق بإشاد الشعر وروايته . وكلام حارم القرطاحي يشير إلى قضية الإنشاد هذه فيوجب على مورد الأبيات أن يعبر نقص بعض الأجزاء بإشباع الصوت ومطله حتى يقوم هذا الإشباع مقام النقص ويسد مسده . وقد كانت هذه المسألة التي بنا بالعروض صلة قوية في حاجة إلى مناقشة ، وما تزال كذلك .

ومهما يكن من أمر فإن كتاب الدكتور فوزي الهيب قد جمع آراء حارم
قرطاجي العروضية وقارن بينها وبين آراء بعض أتباع « المدرسة الخليلية » وقد
عرضها وفقاً لترتيب المسائل في علم العروض ، وراد عليها رأي حازم في صفات
الأوزان وهذا مما لا يتناوله العروضيون عادة . وقد كنا ننتظر منه وهو دارس أدب
وعروض معاً أن يقيم جسراً من العلاقة بين العروض والشعر ، وأن يحاول أن يعم
ما بدأه حازم القرطاجني ، وكان مثار اهتمام كبير لدى نقاد الغرب المعاصرين ،
وأن يثير القضايا التي تثيرها هذه العلاقة الحميمة من منطلق أن بنية الشعر تتقوم
بالوزن ضمن ما تتقوم به ، ويعدّ الوزن من جملة جوهرها كما يقول حازم
القرطاجني نفسه . ويكفي على كل حال أن هذا الكتاب الصغير الحجم يثير هذه
القضايا الكبيرة الحجم .

الفصل السادس

من قضايا اللغة

العربية ودور القواعد في تعليمها

قضية تعليم اللغة العربية قضية ملحة ، وهي في الوقت نفسه قضية حساسة شائكة ، وكادت تتحول إلى مرض مزمن . وهناك كثير من المال وكثير من الجهد ، وكثير من الوقت يبدل في سبيل تعلمها إذ تنفق الدول العربية من ميزانياتها على دور التعليم ومراكز البحث والجامع اللغوية والمؤتمرات والندوات والمحاضرات ، وينفق المعلمون كثيراً من الجهد ، والباحثون كثيراً من العناء ، ويقضي المتعلم قبل المرحلة الجامعية عقداً من عمره أو يزيد ، في تعلمها ، وقد يستمر بعض الدارسين في دراستها في المرحلة الجامعية ، ومع هذا كله لا يتقن المتعلمون اللغة العربية ، وتنتثر ألسنتهم في قراءتها وفهمها والتعبير على استخدام العربية استخداماً سليماً . ولست أريد أن أسترسل في سرد مظاهر الضعف اللغوي ، فهي كثيرة متنوعة ، وقد لمسحت معروفة مشهورة^(١) ، وصارت المعاناة منها هماً مشتركاً يورق المهتمين باللغة العربية الفصيحة ، وسنداً قوياً يعتمد عليه المهتمون بالواقع اللغوي المعاصر ، الداعون إلى دراسته وتدرسه بدلاً من اللغة العربية الفصحى .

ومن هنا كان لابد من التوقف للنحت والتحليل ، ومحاولة تعرف موضع الداء وممكن العلة . أيمكن الداء في العربية نفسها ؟ أو في القائمين بتعليمها ؟ أو في طرق تعليمها ؟ أو في الدارس الذي يتعلمها ؟ أو في الظروف والملابسات المحيطة بهذه العناصر جميعها ؟ أو في كل هذه الأمور مجتمعة ؟ ثم ما دور ما يعرف بعلوم العربية في ذلك كله ؟

(١) نشر هذا البحث في مجلة « دراسات عربية وإسلامية » الجزء الرابع . ١٩٨٥

(٢) عالج هذه بقصة كثير من الباحثين . وقد جاءت بعض جوانبها في بحث « بعنوان » في قصص حو ومشكلة لضعف اللغوي « البيان الكويتية » مارس ١٩٨١ م . (انظر المبحث الثاني من هذا الفصل)

وثة محاولات كثيرة لحل بعض هذه المشكلات ، ودراسات كثيرة حور بعض هذه الجوانب اهتم بها رجال التعليم والتربويون وكثير من المفكرين والباحثين . وهناك ما يقرب من ألف محاولة أو يزيد^(٢) بدأت بواكيرها في هذا القرن من سنة ١٩٠٣ م إذ ألف حفني ناصف ومحمد دياب ومصطفى طموم ومحمود عمر ، أول كتاب ظهر في طرق التدريس بعنوان « الدروس النحوية » قالوا عن تجربتهم فيه « إنها أقرب طريق تدني الطالب للطالب من مكان سحيق ، وتؤدي إلى استحضار العلم على وجه لا تشذ معه قاعدة ، ولا تند عن ذهن المتعلم بعد التعلم شاردة » وما تزال المحاولات مستمرة حتى يوم الناس هذا .

وسوف أختار من بين هذه المسائل مسألة العربية نفسها ، والبحو من بين علوم العربية لأدير حولهما البحث والمناقشة تاركاً النقاط الأخرى لأنها مجال اهتمام فئات أخرى من الباحثين ، ولأن بعضها متضمن فيما أتناوله ؛ لأن الموضوع معقد متشابك ، ولا بد من فكّ خيوطه واختيار أحدها ، وكل خيط من بينها سوف يجزّ معه بقية الخيوط كلها على أية حال .

أما من حيث اللغة العربية نفسها ، فإنها كما نعلم ذات تاريخ طويل ، إذ يرجع تاريخ أقدم النصوص التي حفظتها لنا هذه اللغة إلى ما يقرب من قرنين من الزمان قبل الإسلام . وهذا يعني أن العربية عاشت حتى الآن ما يقرب من ستة عشر قرناً لغة حية منتجة يستخدمها أبنائها في مجالات الفكر والفن والإبداع ، ويصطنعونها وسيلة للبحث والتأليف والفهم والإفهام في بعض المجالات . وقد ظلت اللغة تنتج في كل يوم من أيام هذا التاريخ الممتد ألواناً من الشعر ، وصنوفاً من الفكر . وقد عد بعض الباحثين هذه ميزة تختص بها العربية لا تشاركها فيها لغة أخرى من لغات العالم ، فهي أقدم لغة حية تعيش حتى اليوم دون انقطاع عن

(٢) تحصى دليل نوحث لعدم عربية وسدين إسلامي في تونس عرفت من سنة ١٩٠٠ لـ ١٩١٠ م ما يقرب من ألف محاولة (٨٥٦ محاولة) برغم أن هذا الدليل الصادر عن منطقة لغوية لغوية وإشقة مبعوث ١٩٨٣ م من عدد كبير من علماء لا تظهره بمحبة لأسد برهم مصطفى (حيا ، سحر) عن سبيل المثال .

حدورها وأصولها وقواعدها ، وعلى الرغم من كل تطور يتناول مفرداتها العلمية ، وفيلا من أساليبها التي ترحب بها ، فإنها هي هي اللغة التي تكلم بها امرؤ القيس ولأعشى والمنتبي كما تكلم بها شوقي وحافظ وعمود حسن إسماعيل ، ولا كذلك أية لغة أخرى حديثة ، فليس لها إلا أقل الشبه بأصولها ، ولا يفهمها اليوم إلا العلماء المتخصصون فيها ، ولا كذلك اللغات القديمة فإنها ليست الآن لغات حية مستعملة كتابة أو حديثاً ، فاللاتينية ساكنة الصوص ، واليونانية القديمة ساكنة الآثار^(٣) .

والواقع أن هذه الميزة الفريدة للعربية قد تحولت إلى ما يقرب أن يكون عبثاً ، إذ تترت عليها نتائج مختلفة من أهمها ما يأتي :

أولاً : نحن نعلم أن القرآن الكريم بمستواه المعجز في الإفصاح والبيان قد ساعد على بقاء العربية الفصحى حتى الآن . وقد حاول النحاة العرب - وقد نشأ النحو في أول أمره للمحافظة على لغة القرآن أن يتطرق إليها لحن أو فساد - حاولوا أن يحددوا القواعد بناء على اللغة التي تقترب من لغة القرآن . ولذلك حددوا الفترة الزمانية التي تقترب من فترة نزول القرآن الكريم (قبله بقرن ونصف قرن تقريباً وبعده بقرن ونصف قرن كذلك) فترة للاستشهاد اللغوي والنحوي ، وحددوا كذلك الرقعة المكابية التي تعد موطناً لهذا الاحتجاج اللغوي فشملت هذه الرقعة عدداً من القبائل روعيت فيها شروط خاصة بالفصاحة والنقاء اللغوي أهمها عدم مجاورة غير العرب ومخالطة الأعاجم . وقد اعتبر النحاة كل من جاء بعد هذه الفترة الزمانية المعينة للاستشهاد اللغوي من المولدين الذين لا يحتج بلغتهم .

وقد استقيت القواعد ، واستنبطت من لغة هذه الفترة المبكرة في تاريخ العربية ، وتمسك النحاة بهذه القواعد وفرضوها على كل الأجيال التالية ، وأصبح المتعلم الآن والمتكلم بالعربية كذلك مطالباً في قواعد اللغة العربية بالالتزام بقواعد

(٣) د. مهدي علام (الأهرام ١٧/٢/١٩٨٤)

هذه الفترة الزمنية ، لأن النحاة رفضوا أى تطور يطرأ على العربية ، ووقف النحو
سدى استخلصوه ، حارساً على اللغة ، وعد النحاة كل مظهر من مظاهر الخروج
عنه ضرباً من اللحن الذي ينبغي أن يُقَوِّمَ ويقاوم ، أو الخطأ الذي ينبغي أن يرد
مرتكبه إلى دائرة الصواب . وقد أُلِّفت في ذلك قديماً كتب اللحن ، والتنبيه
عليه ، وأوهام الخاصة ، التى تطورت في عصرنا إلى ما يعرف بكتب الأخطاء
الشائعة ، وقل ولا تقل ... إلخ .

ثانياً : ترتب على ذلك أن المتكلمين بالعربية الفصحى ، وفقاً لقوانين
تطور اللغات ، تركوا في بلاستعمال العفوي العربية الفصحى للنحاة وقواعدهم ،
وطوروا لأنفسهم لغة للتعامل اليومي والخطاب التلقائى ، صارت هذه اللغة لهم
سليقة يقضون بها مصالحهم ويتخاطبون بها فيما بينهم ، وأخذت هذه اللغة تبتعد
شيئاً فشيئاً عن الفصحى حتى صار لدينا ما يعرف بالازدواج اللغوي : لغة
للحياة اليومية تعد سليقة للمتكلم ، وهي تختلف من قطر عربي لآخر ، وكل منها
تأثرت بمؤثرات مختلفة في تكوينها مما جعلها تتنوع ، ويتباعد كل نوع منها عن
الآخر في صيغه ومفرداته وبعض تراكيبه . ولغة أخرى متوارثة يطالب العربي
بتعلمها في المدارس ودور التعليم المختلفة ، ليست سليقة له ، ولكنه يتعلمها كما
يتعلم لغة أجنبية . وقد يكون حظ اللغات الأجنبية في مجال التعلم أحسن حالا من
حظ العربية لأسباب مختلفة منها أن هذه اللغات الأجنبية ينظر إليها باحترام وتوقير
لأنها لغات الحضارة الحديثة ، والحاجة إليها في بعض الأحيان واضحة معروفة إلخ ،
ومنها أن العاميات تشوش على مهمة تعليم الفصحى وتعوق دون أداء هذه المهمة
في حين لا يشوش على تعليم اللغات الأجنبية شيء آخر ، لأن متعلم اللغات
الأجنبية من أبناء العرب يدرك من أول الأمر أنه يتعلم لغة غير لغته ، ولكنه مع
العربية يخلط بين سليقته العامية والعربية الفصحى التى يراود منه أن يتعلمها ،
ويقال له إنه يتعلم « لغته » مع أن لغته التى يجيدها ويفهمها والتي ورثها عن أبويه
وأهله وذويه ويورثها بنيه من بعده هي العامية ، ثم إن الغاية ليست واضحة لديه
تماماً من تعلم الفصحى وإذا عرفت فهو غير مقتنع بها ، لأن هذه الغاية - كما
صورت له - تشده إلى الماضي ، وهو يريد أن يندفع إلى المستقبل .

وقد تخلت العاميات المتنوعة عن كثير من خصائص العربية الفصحى على مستوى الأصوات والمفردات والتراكيب والدلالة بطبيعة الحال حتى صارت كل منها لغة مستقلة أو تكاد .

ثالثاً : يركز بعض الباحثين الذين يبدون اهتماماً كبيراً باللغة المعاصرة وضرورة تعميمها بديلاً عن العربية الفصحى على ظاهرة « الإعراب » في الفصحى . . . منهم ، في اهتمامهم باللغة المعاصرة أياً ما كانت ، متأثرون بما يقرره علماء اللغة المحدثون - الغربيون ، وظروف لغاتهم التي يدرسونها تختلف عن ظروف لغتنا العربية . وبما يقرره أيضاً بعض التربويين فيما يتعلق بتعليم العربية إذ يحرصون على أن يكون تعلم اللغة كما هي في واقع المتعلم وليس كما ينبغي أن تكون ، وإن كان التربويون يقولون إن هذا يجب أن يكون في أول الأمر على الأقل حتى يسيطر التلميذ على الأنماط المطلوبة ، ولكهم يؤكدون أن « المهم أن تكون اللغة المتعلمة في متناول فهم التلميذ سواء أكانت لغة تراث أم لغة معبراً بها عما يدور حوله وما يحيط به من واقع »^(٤) ولما لم يكن الإعراب من خصائص لغة المتعلم التلقائية - أى العامية - فإن بعض الباحثين ينطلق من هذا ، فيرى الدكتور أنيس فريجة مثلاً أن الإعراب لا يتلاءم والحضارة ، وأنه زخرف لا قيمة له في الفهم والإفهام ، وأنه ليست له قيمة بقائية ، ولو كان ضرورياً للفهم والتفاهم لأبقت الحياة عليه^(٥) .

ويرى الدكتور السعيد بدوى أن النظام الإعرابي بعلاماته المختلفة قد فقد رصيده الدلالي في اللغة العربية المعاصرة ، وأصبح في واقعنا الحاضر غير ذي موضوع .

ويقول « وهذا واضح ومتفق عليه » ثم يقول : إن صعوبة تعلم النظام الإعرابي لا ترجع أساساً إلى ما يقال عن تعقيدته ، فهو ليس أصعب من

(٤) د. صلاح محبور : تدريس لغة العربية ١١٠ .

(٥) انظر : د. أنيس فريجة ، نحو عربية ميسرة ١٢٣ ، ١٢٤ ، ١٨٤ .

رياضيات ، كما أن قواعد بعض اللغات الأخرى مثل اللاتينية والألمانية لا تقل عنه صعوبة ، مع الفارق الواضح في درجة نجاح الألمان مثلاً في تعلم لغتهم قبل انتهاء المرحلة الابتدائية . وإنما ترجع الصعوبة في تعلم هذا النظام إلى عدم وجود نظام دلالي يوازيه ويرتبط به وجوداً وعدمياً ، فالتفريق الدلالي بين معنى القاعية ومعنى المفعولية مثلاً لا يرتبط تنقائياً وجوداً أو عدمياً برفع الأول ونصب الثاني ، بل يرتبط في المقام الأول بمعالم غير إعرابية في الجملة ، فكيف نتوقع من سعيهم أن يمتلك ناصية هذا النظام المعقد داخل فراغ دلالي لا مغزى له ، وأيس الارتباط الشرطي اللازم توافره في عمليات التعلم الناجحة ؟ .

ويرى الدكتور السعيد بدوي أن المؤسسة الحقيقية في محاولتنا لتعلم شيء لا وجود له في الواقع اللغوي للعربية المعاصرة لا تكمن فقط في ضياع الجهود الذي نبذله في تعلم لغتنا ، ولا في زيادة الوقت لدي نبذله في ذلك عن مثيله في اللغات الأخرى ، بل المؤسسة الحقيقية هي أننا قد أغفلنا في تعليمنا للغتنا ما له وجود حقيقي ، فانفصم التعليم المدرسي للغة عن الواقع الذي حولنا^(٦) .

وهذا في حقيقة الأمر أثر من آثار تشويش العاميات المعاصرة على تعلم الفصحى وشغفها عليها . وما قاله هذان الباحثان صحيح فيما يتعلق بالعامية من غير شك إذ إنها خالية من الإعراب . فليس الإعراب فيها جزءاً من النظام اللغوي الخاص بها ، يقوم بدوره المعهود في بياك جزء من الدلالة النحوية والمعنوية للجملة . أما العربية الفصحى فإنها ما تزال محتفظة بخصائصها التركيبية التي يقوم كل عصر منها - ومن بينها الإعراب - بدوره المقسوم في إيضاح العلاقات في الجملة ليتم الفهم والإفهام . وكل ما يقال فيما عدا ذلك يعد ضرباً من الخلط بين العربية الفصحى والعاميات التي استقلت عنها . وذلك لا يكون إلا إذا نظرنا إلى العربية الفصحى من خلال منظار العامية وقسنا تراكيب هذه على تلك . وموازنة تراكيب هذه بتلك ، وحسبانهما معاً شيئاً واحداً ، يعد في رأيي ضرباً من

(٦) الدكتور السعيد محمد بدوي ، درسه موقع المعنوي ، ضمن بحث مشكلات لغة عربية في محفل

لتصميم (دراسات عربية وإسلامية) ج ١ ، ١٢١ ، ١٢٢ .

الترجمة . فبدنا لو ترجمنا نصاً من العربية إلى الإنجليزية مثلاً لن تكون في الأخيرة علامات إعرابية بحال . وإننى لأزعم أن كلا من الفصحى والعامية لغة مستقلة عن الأخرى لأن كلا منهما تختلف في خصائصها التركيبية عن الأخرى ، فليست العاميات فصحية فقدت الإعراب ولكنها لغة تطورت عن الفصحى ، كما تطورت عن الفصحى ، بوصفها أم اللغات السامية ، أخواتها الساميات . وغاية الأمر أن العامية قريبة من الفصحى لوجود الفصحى حية مستعملة في مجالات كثيرة ، وهناك تراكيب كثيرة متشابهة بينهما ، وهناك أيضاً تراكيب غير متشابهة . وبعض التراكيب في الفصحى يتاح لها من الحرية بسبب وجود الإعراب فيها ما لا يمكن أن يتاح نظيره في العامية ، لأن اللغات التي تفقد الإعراب تلتزم طرائق مخصوصة لا تتصرف . ولذلك نجد الفصحى أكثر غنى ومرونة مما أتاح ضروباً من التفنن الذي هيأ للشعر العربي أن يتوافق مع الوزن والقافية^(٧) . ومهما يكن من أمر فإننا لسنا هنا بصدد المقارنة بين العامية والفصحى ، وإن كان هذا أمراً مطلوباً ، ولسنا كذلك بصدد الدفاع عن الإعراب ، ولكننا بحاجة إلى الوصف الموضوعي ومحاولة التفسير الصحيح^(٨) .

إذا عدنا للعربية الفصحى وجدنا أكثر الدارسين يتفقون على أن العربية الفصحى كانت لغة الأدب ، وكانت معربة واضحة الإعراب قبل الإسلام ، وأن الإعراب فيها يعد ظاهرة سامية الأصل ، وقد احتفظت به سمة أساسية وخاصة ذات دلالة معينة ، على حين تخلت عنه أخواتها الساميات الأخرى ، كما تخلق عنه العاميات العربية المعاصرة . وليس على العربية الفصحى بالضرورة أن تتخلى عنه لأن شقيقاتها الساميات أو بناتها العاميات تخلت عنه .

(٧) راجع بحث خاص بنسج شعري ص ١٠٠ . خمسة في كتابي « في س » ، خمسة عربية « من صفحة ٤٣٦ ، ٤٩١ . (دار الفقه - الكويت ١٩٦٢)

٨ . هذا في سح لعربية عدد من معجمات قاهرة لإعراب ، في مقدم تفسير قطرب - محمد بن يسير (١٩٠٦) عنه عنه راجح في إيجاز في علم نحو ص ٧٠ . في الحديث تفسير بدكم منه سح في كتابه « سحر » . وتفسير بدكم ٢٠٠ عدة في كتابه « حب في لغة سحر » .

ومما لا شك فيه أن ارتباط الفصحى بالقرآن الكريم كتب لها الحياة والاستمرار . يعترف بذلك كثير من المستشرقين : يقول - مثلاً - يوهان فلك :
 لم يحدث حدث في تاريخ اللغة العربية أبعد أثراً في تقرير مصيرها من ظهور الإسلام ، ففي ذلك العهد - قبل أكثر من ١٣٠٠ عام - عندما رتل محمد ﷺ القرآن على بنى وطنه بلسان عربي مبين تأكدت روابط وثيقة بين لغته والدين الجديد كانت ذات دلالة عظيمة النتائج في مستقبل هذه اللغة . ويرى أن هناك عاملين عملاً على بقاء العربية الفصحى ، أحدهما ارتباط العربية بالقرآن الكريم .
 وثانيهما القواعد التي وضعها السحاة العرب في جهد لا يعرف الكلال وتوضيحية جديرة بالإعجاب .^(٩) وقد تكفل العاملان بالحفاظ على هذه اللغة حتى عصرنا الحاضر ، والقرآن بحمد الله ما يزال موجوداً ، وكذلك القواعد التي وضعها النحاة القدماء ما تزال موحودة وإن كانت تتعرض لهزات عنيفة .

وقد ظلت العربية محتفظة بخاصة الإعراب حتى أواخر القرن الثالث الهجري تقريباً على مستوى التخاطب التلقائي ، ثم أخذت اللغة التلقائية في الانفصال لأن العربية المولدة أخذت في الانتشار ، والدليل على ذلك أن النحويين أنفسهم لم يكونوا يستعملون اللغة الفصحى في مخاطبتهم ومحاوراتهم ، ويرجع ذلك إلى أن أولئك الذين دخلوا الإسلام من غير العرب ، الذين تعلموا العربية بوصفها لغة الدين الجديد أصبحوا لا ينطقون بحركات الإعراب في أواخر الكلمات ، وقد عجل بهذا التغير الصوتي الذي يعنى ضياع الميزة الكبرى للغة - كما يقول نولدكه - أن هذه النهايات الإعرابية تسقط بحسب الاستعمال اللغوي الكلاسيكي نفسه حينما تكون الكلمة موقوفاً عليها في آخر الجملة . وسقوط مثل هذه النهايات كثير جداً في اللهجات العربية الحية . وهكذا نجد أن المرء كان قد تعود جداً على الصيغ الخالية من النهايات الإعرابية^(٩) . وبجانب ظاهرة الوقف التي

(٩) نصر يوهان فلك . عربية : أصناف في النعة واللهجة والأساليب : ١ (ترجمة د. عبد الحليم نصر) - صبعة مكتب عربي (١٩٥١) - ١٥٠ - بكاء - بركشمان - فقه لغات لسمية ٣ (ترجمة د. محمد عبد التواب - مطبوعات جامعة الرياض)

تسقط النهايات الإعرابية هناك - في نظر نولدكه - تحديد مواضع الكلمات في الجملة وتقييدها بموقع معين . يقول : « وقد فقدت علامات الإعراب في أواخر الكلمات الكثير من أهميتها بسبب أن المبتدأ والخبر - على الأقل في العادة - لهما مكانهما المحدد ، والمضاف إليه يقع دائماً بعد المضاف ، وهكذا » (١٠) .

وإنني لا أعترض على شيء من هذا . ولكنني فحسب أريد أن أقرر أن العربية عندما فقدت العلامات الإعرابية بوصفها جزءاً من خصائصها التركيبية ، صارت تتدرج في ذلك إلى أن انفصلت عنها لغة أخرى مستقلة عن العربية الفصحى ، لأن اللغة الحديثة استعاضت عن الإعراب بقرائن وأحوال أخرى تساعد على كشف المعنى وتوضيحه شأنها في ذلك شأن اللغات التي فقدت الإعراب (١١) . وأما اللغة الفصحى فإنها باقية بخصائصها غير أنها لم تعد لغة التخاطب التقني ، بل هي لغة الفن والإبداع والثقافة والتدوين والصحافة وكثير من مناشط الحياة المعاصرة كالأنباء والمحاضرات والندوات وخطب الجمعة وغيرها .

وقد تنبه العلامة ابن خلدون إلى هذه المسألة في عصره ، وشرحها وأفاض في شرحها حين أخذ يبين السبب في ضياع الإعراب في لغة معاصريه يقول في مقدمته « فإن الإعراب الدال على الإسناد والمسند إليه قد تغير بالجملة ولم يبق له أثر » وبملاحظته للتغير في اللغة على عهده رأى أنه لم يفقد من أحوال اللسان المدون إلا حركات الإعراب في أواخر الكلم فقط الذي لزم في لسان مضر طريقة واحدة ومهيماً معروفاً وهو الإعراب ، وهو بعض من أحكام اللسان » (١٢) .

(١٠) انظر : نولدكه ، اللغات السامية ٨٠ (ترجمة الدكتور رمضان عبد التواب) .

(١١) يقول فديريس (سعة ١١١ - ترجمة عبد الحميد الدواخلي ود. محمد القصاص) : « فاللغات التي فقدت إعراب الحركات على وجه عام ستعتمد في نأدية لعلامات التي كان يعبر عنها بالإعراب إما بكلمات مساعده وبحرف حر . أدوب - مع و.م موضع كل كلمة بالنسبة للكلمات الأخرى »

(١٢) ابن خلدون ، لمقدمة ١٣٧٤،٤ (تحقيق د. علي عبد الواحد وافي) .

ويرى ابن خلدون أن فقد الإعراب ليس بضائر لهم لأن البلاغة لعهد لم تذهب بذهاب الإعراب كما يزعم النحاة ، فيقول : « ولا تلتفتن في ذلك إلى خرفشة النحاة أهل صناعة الإعراب ، القاصرة مداركهم عن التحقيق حيث يزعمون أن البلاغة لهذا العهد ذهبت ، وأن اللسان العربي فسد اعتباراً بما وقع في أواخر الكلم من فساد الإعراب الذي يتدرسون قوانينه ، وهي مقالة دسها التشنيع في طباعهم وألقاها القصور في أفئدتهم ، وإلا فنحن نجد اليوم الكثير من ألفاظ العرب لم تنزل في موضوعاتها الأولى . والتعبير عن المقاصد - والتفاوت فيه تفاوت الإبانة - موجود في كلامهم لهذا العهد . وأساليب اللسان وفنونه من النظم والنثر موجود في مخاطباتهم ، وفهم الخطيب المصقع في محافلهم ومجامعهم ، والشاعر المفلق على أساليب لغتهم^(١٣) » ومن الواضح أن ابن خلدون يحاول أن يثبت أن تخلف الإعراب لم يستتبع تغيراً في فهم لغة عصره ، لأن الإعراب بعض من أحكام اللسان ، وليس كل شيء في فهم الكلام ، لأن اللغة استعاضت عنه بأحكام أخرى ، ولأن كل لغة لها بلاغتها وأساليبها في الفهم والإفهام ، ولكنه مع ذلك يؤكد أن اللغة على عهده لغة مستقلة مختلفة عن اللغة العربية الفصحى الموروثة المدونة . وقد عقد فصلاً عنوانه « فصل في أن لغة العرب لهذا العهد لغة مستقلة مغايرة للغة مضر وحير » وقد علق الدكتور على عبد الواحد وافي محقق المقدمة على هذا العنوان بقوله : « كان الأولى أن يعنون هذا الفصل (فصل في الردّ على من زعم أن لغة العرب ... إلخ) لأن موضوع هذا الفصل ليس بياناً لهذه الدعوى وتأيداً لها ، بل هو رد عليها »^(١٤) وقد رأى الدكتور محمد عيّد أن الحق مع ابن خلدون وأما ما اقترحه الدكتور وافي فليس مطابقاً لما أراده ابن خلدون . فعنوان ابن خلدون مطابق تماماً لما أراد وقرر ، فهو يقصد تماماً هذا العنوان ، وبدقة أكثر يقصد في هذا العنوان عبارة (لغة مستقلة) أما ما أورده من ردود

(١٣) السابق ١٣٩١/٤

(١٤) السابق - الخامس ١٣٩٠/٤ .

ومساءلات في تقرير رأيه ، فإنه قصد بها توضيح هذا الرأي والإبانة عنه بطريقة إيراد الاحتمالات والرد عليها^(١٥) .

والنتي أتفق في هذه المسألة مع الدكتور محمد عيد فيما ذهب إليه استناداً إلى نص ابن خلدون نفسه ، واستناداً إلى ما عقده من فصول بعد هذا الفصل يؤكد فيها استقلال اللغة على عهده عن لغة مضر ، وذلك لأن فقدان الإعراب ألزم الكلام نظاماً آخر لم يعد يتمتع بالحرية التي كانت تتيحها العلامة الإعرابية ، ولذلك يدعو إلى استقراء أحكام اللغة في عهده فيقول : ولعلنا لو اعتنينا بهذا اللسان العربي لهذا العهد واستقرينا أحكامه ، نعتاض عن الحركات الإعرابية في دلالتها بأمور أخرى موجودة فيه ، فتكون لها قوانين تخصها ، ولعلها تكون في أواخره على غير المنهاج الأول في لغة مضر^(١٦) » ويستدل على ذلك بأن اللسان المضري كان مع اللسان الحميري بهذه المثابة وتغيرت عند مضره كثير من موضوعات اللسان الحميري وتصاريف كلماته حتى صارت كل مهما لغة مستقلة^(١٧) .

فكما تطورت لغة مضر عن لغة حمير - في رأي ابن خلدون - حتى صارت لغة مستقلة^(١٨) عنها ، وقيل عن لغة حمير « ليست عربيتهم بعربيتنا » تطورت كذلك اللغة على عهد ابن خلدون وعن لغة مضر حتى صارت لغة مستقلة . وذلك لأن فقدان الإعراب ألزمها بنظام مخصوص . وقد عاشت اللغتان جنباً إلى جنب ، كل منهما تؤدي دورها المنوط بها وارتضى المجتمع العربي ذلك منذ أواخر القرن الثالث الهجري على التقريب .

(١٥) بطر : د. محمد عيد ، في اللغة ودراساتها ٤٩ .

(١٦) انظر : ابن خلدون ، المقدمة ١٣٩٤/٤ وما بعده

(١٧) السابق ١٣٩٢/٤

(١٨) راجع في هذا : إسرائيل ولفسون ، تاريخ اللغات السامية الأبواب السادس والسابع والـ

وصفحة ٢٤٠ على وجه الخصوص . وفتح اللغات السامية لكارل بروكلمان المقرة ٣٦ - ٢٩ في صفحة ٣٠ وما بعدها .

وإذن يتضح أن الدعوة إلى دراسة لغة الواقع المعاصر إنما هي دعوة إلى دراسة لغة أخرى تختلف في كثير من مفرداتها وخصائصها التركيبية ودلالاتها عن اللغة العربية الفصحى . وأسارع فأقول إن هذه الدعوة ليست مرفوضة في ذاتها ، وليست دراسة لغة الواقع المعاصر عيباً . بل إن دراسة اللغة المعاصرة بوصفها سليفة للمتكلم قد تفيد دراستنا للغة العربية الفصحى إذا ما عقدنا دراسة مقارنة بينهما على أن تكون الغاية من ذلك واضحة لنا تماماً .

إن العربي عندما يتعلم الفصحى يطلب منه تعلم كل المهارات التي تكسبه هذا اللغة من قراءة وكتابة وفهم واستماع إلخ ، لكنه إذا تعلم العامية فإنما يتعلم في الواقع القراءة والكتابة فحسب ، وأما بقية المهارات الأخرى فإنه يجيدها بسليقته ؛ لأن العامية لغته الأم ، فهو يعايشها ويستعملها ، ويتكلم بها ، ولو لم يتعلمها ، وهي لغة جميع الأميين الذين لا يقرأون ولا يكتبون في الوطن العربي بطبيعة الحال . ومن هنا يصبح الهدف من تعلمها والدعوة إليه هو التخلي عن الفصحى ، واستبدال العامية بها في كل المجالات التي تستعمل فيها اللغة المكتوبة والمسموعة . وإذن يكون علينا في هذه الحال أن « نترجم » كل ما هو مكتوب بالعربية الفصحى إلى اللغة العامية ، أو أن نلقي بكل ذلك وراءنا ونبدأ من جديد . ولا يغيب عما بطبيعة الحال أن الذي يتعلم العربية الفصحى يصبح قادراً على قراءة ما هو مكتوب بالعامية ، ولا كذلك العكس .

والسؤال الذي أراه يفرض نفسه هو : هل نحن بحاجة إلى تعلم العربية الفصحى وتعليمها ؟ أو أننا بحاجة إلى أن نستبدل بها لغة الواقع المعاصر على اعتبار أن دراسة الواقع اللغوي المعاصر أساس لحل مشكلات اللغة العربية في مجال التعليم كما يرى بعض الباحثين ؟

إن الرد على هذا التساؤل يقتضينا تحديد الهدف من تعليم اللغة العربية الفصحى وتعلمها ، وتحديد المقصود من الواقع اللغوي المعاصر على وجه الدقة .
أهو الواقع اللغوي المعاصر في العالم العربي كله ؟ أو هو الواقع اللغوي المعاصر لكل

قطر عربي على حدة ؟ مع اعتبار أن الواقع اللغوي المعاصر يشتمل على لغتين إحداهما مشتركة بين العرب جميعاً ، والأخرى تختلف من قطر عربي إلى آخر . إن ما قيل عن أن العلامات الإعرابية ليس لها رصيد دلالي ، وأنها لا قيمة لها ، وأنها تفتقد الارتباط الشرطي اللازم توافره في عمليات التعلم الناجحة أرى أنه بعد نقداً لطريقة تعليم العربية الفصحى لا نقداً للعربية الفصحى نفسها ، لأنه لا يمكن أن توجد ظاهرة ما عبثاً في لغة من اللغات . والعيب في ذلك لا يقع على اللغة بل يقع على الدارسين الذين لم يستطيعوا أن يتيبنوا قيمة هذا العنصر من عناصر بناء التركيب اللغوي المعين ، فكل معنى - كما يقول ابن خلدون - لا بد أن تكتنفه أحوال تخصه فيجب أن تعتبر تلك الأحوال في تأدية المقصود لأنها صفاته ، وتلك الأحوال في جميع الألسن أكثر ما يدل عليها بألفاظ تخصها بالوضع ، وأما في اللسان العربي فإنما يدل عليها أحوال وكيفيات في تركيب الألفاظ وتأليفها من تقديم أو تأخير أو حذف أو حركة إعراب . وقد يدل عليها بالحروف المستقلة^(١٩) . فالحركات الإعرابية - وإن فقدت في العاميات - ليست فارغة من الدلالة ، وليست عبثاً في اللغة العربية الفصحى ، وإنما هي جزء من مكونات هذه اللغة ، ولا تفهم هذه اللغة إلا بفهمه ووضعه في موضعه الصحيح . والعيب في هذا إنما يقع على التفسير غير الصحيح .

وإنني أرى أن تعليم العاميات - لا دراستها - إذا ما استجيب لهذه الدعوة سوف يفتت العالم العربي في لغته فيصبح كل قطر منه منعزلاً عن الآخر في لغته^(٢٠) ، ويعمل كذلك على القطيعة بين الحاضر والماضي بما يشتمل عليه من تراث ، كما أنه يعمل على القطيعة بين الحاضر نفسه وبعضه والبعض الآخر لأن أكثر النتاج الأدبي والعلمي في العصر الحاضر مدون باللغة العربية الفصحى . ثم إن هذا يباعد بيننا وبين الدين الإسلامي الذي ارتبط باللغة العربية وارتبطت به فنصبح

(١٩) ابن خلدون . المقدمة : ١٣٩٠/٤ .

(٢٠) مما تحذر إشارته به أن تلغى الكويني عرس فيما حراثتاً بالغة العامية الحارثية ومعه ترجمة بالإغليزية ، وكانت الترجمة هي وسيلة المهم لكثير من مشاهديه !

غير قادرين على فهمه وشرحه لغير العرب ، وفي الوقت الذي يعمل فيه المسلمون من غير العرب على تعلم العربية الفصحى من أجل الدين الإسلامي نسعى فيه نحن إلى التخلي عنها بحجة ثقل الإعراب وخلوّه من الدلالة وعدم مواءمته للحضارة وبذلك نعمل بأنفسنا على إيماته لعة حية في الوقت الذي أحيت فيه بعض القوميات المصرية لغة ماتت من زمن قديم وابتعثوا فيها الروح من جديد . وهذا المسلك يؤكد أن اللغات تحيا بأهلها وتموت بهم أيضاً .

وإذن تعليم العربية الفصحى ضرورة قومية ودينية وثقافية وحضارية . لكن علينا أن نبحث عن الوسائل المعينة على تحقيق هذه الغاية بأيسر سبيل وأقوم طريق .

وإذا حددنا المجال اللغوي الذي نحن بحاجة إلى تعلمه وتعليمه ننظر في القواعد الخاصة به . هذه القواعد يعنى بها ما يعرف بالعلوم اللغوية أو علوم اللغة ، وهي تتناول مستويات مختلفة من القواعد بعضها يتناول بناء الكلمة الصوتي والصرفي والمعجمي ، وبعضها الآخر يتناول تركيب الجملة النحوي والدلالي .

وسوف أعتني من بينها - كما أشرت من قبل - بالنحو وحده . وهو أقدم هذه العلوم جميعاً ، بل هو من أقدم العلوم العربية بإطلاق . وقد كان يطلق قديماً عليه « علم العربية » ويراد به النحو والصرف معاً لتخصيص غلبة استعمال علم العربية بهما « وإن أطلق على ما يشمل اثني عشر علماً : اللغة ، والصرف ، والاشتقاق ، والنحو ، والمعاني ، والبيان ، والعروض ، والقافية ، وقرض الشعر ، والخط ، وإنشاء الخطب والرسائل والمحاضرات »^(٢١) فمصطلح « النحو » يرادف مصطلح « علم اللغة العربية » الذي يشمل كل هذه العلوم ، ويخصص فيشمل القواعد الخاصة بالكلمة أى الصرف والقواعد الخاصة بالجملة . ويخصص أكثر من ذلك فيطلق على ما يكون قسيماً للصرف فحسب فيكون المقصود به « القواعد

(٢١) ص ١٠٠ . حاشية على شرح الألفباني ١٦١

التركيبية » . وقد عرفوه بأنه العلم المستخرج بالمقاييس المستنبطة من استقراء كلام العرب الموصلة إلى معرفة أحكام أجزائه التي اختلف منها^(٢٢) . فاللغة وجدت بقواعدها قبل أن يوجد النحو بوصفه « علماً » وهذا أمر مقرر معروف .

وقد دارت مناقشات قديمة بين علماء النحو حول المقصود بالنحو بوصفه « علماً » أهو

١ - القواعد العامة : أى التي من شأنها أن تعلم لا ما علم بالفعل ؟

٢ - أو الملكة : وهي الكيفية الراسخة في النفس التي يقتدر بها على استحضار ما كانت علمته واستحصال ما لم تعلمه ؟

٣ - أو الإدراك : أى فهم المقاييس الضابطة للكلام وأحكام أجزائه ؟

٤ - أو فروع القواعد : أى المسائل الجزئية المستخرجة من القواعد كمعرفة أن « الرجل » فاعل مرفوع من جملة « جاء الرجل » لأن هذا فرع من القاعدة التي تقرر أن الفاعل مرفوع ؟

وقد ارتضى علماء النحو القدماء من ذلك أن النحو بوصفه « علماً » هو « القواعد » لا الإدراك ولا الملكة ولا فروع القواعد ؛ لأن الإدراك والملكة لا يستخرجان بالمقاييس المستنبطة من استقراء كلام العرب ، ولا يتصوران أيضاً بهذه المقاييس وذلك لأن « صناعة العربية » إنما هي معرفة قوانين هذه الملكة ومقاييسها الخاصة فالنحو علم بكيفية لا نفس الكيفية ، ولذلك - كما يقول ابن خلدون - نجد كثيراً من جهابذة النحاة والمهرة في صناعة اللغة العربية المحيطين علماً بتلك القواعد إذا سئل عن كتابة سطرين إلى أخيه أو ذي مودته أو شكوى ظلامة أو قصد من قصوده أخطأ فيها عن الصواب وأكثر من اللحن^(٢٣) .

(٢٢) انظر : ابن عصفور ، المقرب ٤٥/١ ، الأسماء ١٥١ ، ١٦ .

(٢٣) انظر : ابن خلدون ، المقدمة ١٣٩٧/٤ ، و محمد عيد ، الملكة النسائية في نظر ابن خلدون ١٤٣ .

فهناك إذن فرق بين إتقان اللغة ، بحيث تكون لدى المتكلم سليقة يجيد بها استخدام هذه اللغة قراءة وفهماً وكتابة وحديثاً واستماعاً ، وإتقان النحو بوصفه علماً بكيفية هذا الاستخدام وطرقه وأساليبه . إن من يقرأ عشرة كتب في قيادة السيارات ويحفظها عن ظهر قلب لا يصبح بذلك قائد سيارة ماهراً ما لم يتدرب على قيادة السيارات ويمارسها ممارسة فعلية .

لقد كان التفريق بين هذين الجانبين واضحاً عند القدماء . وكانوا على علم بأن معرفة النحو لا تساعد وحدها على تعلم العربية ، كما أن تعلم اللغة لا يستتبع بالضرورة معرفة نظرية دقيقة بقواعد الإعراب ، ويؤكد الزجاجي هذه بقوله : « والدليل على صحة ما قلنا من معنى اللغة والإعراب والفرق بينهما أنه ليس كل من عرف الإعراب وفهم وجوه الرفع والصب والخفض والجزم أحاط علماً باللغة كلها وفهمها . ولا مَنْ فهم من اللغة قطعة ولم يُرَضْ نفسه في تعلم الإعراب عرف الإعراب ولا درى كيف مجاريه » (٢٤) .

وبذلك يتأكد أن هناك فرقاً بين معرفة القواعد ، واكتساب الملكة . وإذا تأكد هذا الفرق في كثير من المهارات أو الملكات فإنه أكثر وكادة في المهارة اللغوية ، أو الملكة اللغوية . فليس كل من يعرف القواعد اللغوية لديه الملكة الخاصة بهذه اللغة ، وليس من الضروري لمن لديه الملكة اللغوية أن يكون عارفاً بقواعد اللغة معرفة نظرية دقيقة ، وإن كان بطبيعة إتقانه اللغة لديه الحس المدرب الذي يساعده على توخي الصواب اللغوي . ومن هنا نجد أن القواعد لا تكون الملكة اللغوية بل تفسرها وتساعد على فهمها ، ولذلك حدد القدماء غاية النحو وفائدته بأنها الاستعانة على فهم الكلام والاحتراز عن الخطأ فيه ومعرفة صوابه من خطئه ، أو كما يقول ابن مالك في « الكافية الشافية » :

وبعد فالنحو صلاح الألسنة	والفس إن تعدم سناه في سناه
به انكشاف حجب المعانى	وجلوة المفهو ذا إذا عان

(٢٤) الزجاجي ، الإيضاح في علل النحو ٩٢ .

ومعنى « كشف حجب المعاني وجلوة المفهوم » أن النحو يساعد على تفسير لغة المتكلم التي يحصلها بوسائل أخرى . ولهذا لا نتوقع من كتب النحو - على كثرتها وتنوعها - أن تساعدنا على تكوين الملكة النغوية ، بل يجب أن نتوقع منها أن تساعدنا على تفسير البناء اللغوي تفسيراً يقوم على إيضاح العلاقات وكشف الترابط بين أجزاء الجملة . (٢٥) .

لقد عرضت مفهوم النحو وغايته في نظر القدماء لأبين أن القوم كانوا على شريعة من الأمر ، ولم تلتبس عليهم الغاية من النحو وتعليم اللغة ، ولم أعرض لهذا المفهوم حتى الآن في نظر علم اللغة الحديث ، وسوف نرى حينئذ أن بين النظرتين اتفاقاً أدت إليه سلامة الفطرة ودقة النظر . وإلى جانب هذا هناك أسباب أخرى تدعو إلى عرض وجهة نظر القدماء :

أولها : أن هناك آلافاً مؤلفة من الكتب النحوية بدأ تواليها بكتاب سيبويه حتى الآن . وبرغم تعدد هذه المؤلفات واختلافها في طرق العرض وأساليب التأليف وغاياته فإنها جميعاً تعرض قواعد اللغة العربية كما وصفت في القرن الثاني الهجري للسبب الذي أسلفته من قبل ، ولذلك فإن اللاحق منها يأخذ من السابق دون أن يضيف إليه إلا أن يقدم أو يؤخر أو يحدف أو يوجز أو يطنب . وأما الخلافات التي نجدها بين النحويين بعضهم وبعض كالذي نجده مثلاً بين الكوفيين والبصريين فإنه اختلاف في التفسير وفقاً للاختلاف في بعض الأسس ولا يلغى تفسيراً تفسيراً ما دامت تتوافر له شرائط البحث والنظر الصحيح . وأصحاب هذه المؤلفات دائماً على وعي بأنهم يعلمون قواعد العربية ويفسرون اللغة ولا يعلمون اللغة نفسها . أما إذا كانوا يطلقون على النحو « علم اللغة » فهذه مسألة اصطلاح .

وأما تعليم اللغة لديهم فيمكن تلمسه فيما يعرف بكتب الأمالي والمخالس وشروح الشعر وتفسير القرآن حيث كانت تُختار نصوص متنوعة وتدرس من

(٥٢) انظر كتابي « النحو والدلالة : مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي » من صفحة ١٥ إلى ٢٧

(القاهرة ١٩٨٣ م) .

جوانب مختلفة صوتية وصرفية ونحوية ودلالية ولا تكون القواعد هنا هدفاً في ذاتها ، بل يكتفى بالإشارة إلى ما له بالنص منها علاقة . ويشار في هذا المجال - على سبيل المثال - إلى مجاز القرآن لأبي عبيدة ، ومعاني القرآن للفراء ، والكامن سميرد ، وشرح القصائد السبع الطوال لابن الأنباري . والمهم في هذه الطريقة أنها تربط بين دلالة النص وقواعده . وقد طبق عبد القاهر الجرجاني هذا الربط تطبيقاً فذاً فريداً في كتابه دلائل الإعجاز . وبذلك ظهرت قيمة الفهم النحوي ، مع أن عبد القاهر له كتب نحوية أخرى مثل الجمل ، والعوامل المائة ، والمقتصد في شرح الإيضاح ، وهذه الكتب النحوية لها وظيفة أخرى هي تفسير اللغة لا تعليمها .

ثانيها : أن المنهج السائد حتى الآن في تعليم قواعد العربية - ولا أقول تعليم العربية - هو المنهج القديم . ففي بعض دور العلم والجامعات ما تزال بعض الكتب القديمة تدرس كشرح ابن عقيل والأشموقي وشرح شذور الذهب ، وقطر الندى لابن هشام ، وغيرها أو كتب مؤلفة حديثاً ولكنها على غرار الكتب القديمة . وقد حدث من جانبنا خلط بين تعليم العربية وتعليم قواعد فأصبح عبء تعليم العربية كله ملقى على « النحو » وحده . وكلما ظهرت شكوى من ضعف المستوى اللغوي ، أو حدث خطأ في أى جانب من جوانب اللغة عزونا ذلك إلى النحو وحده ، فأخذنا نزيد في ساعات تدريسه أو نزيد في كمية القواعد التي تدرس للطلاب ، أو نعود للنحو نفسه فتوضحه أو نوفيّه أو نكمّله أو نهذبّه أو نصفيه ؛ ولذلك وجد « النحو » بعد ذلك موصوفاً بصفات شتى مثل الواضح والكامل والوافي والجديد والكافي والمصفي والمعقول والمهذب والميسر .. إلخ ، ومع ذلك كله ما تزال المشكلة قائمة بل ما تزال تزداد تفاقمًا ، وقد سئل أحد أساتذة النحو مرة أمامي عن سبب ضعف الطلاب في اللغة فأجاب محتجاً : « وما لنا وذلك . نحن ندرس القواعد ولا ندرس اللغة ! » .

ثالثها : أن علماء اللغة العرب المحدثين - برغم مرور أكثر من خمسة وأربعين عاماً على ظهورهم في العالم العربي - لم يقدموا حتى الآن بديلاً متكاملًا للنحو العربي القديم . بل اكتفوا في معظم الأحيان بتوجيه النقد إلى منهجه وبعض

مسائله . وهم في نقدهم هذا يمثلون أصداء مختلفة للاتجاهات اللغوية الغربية الحديثة وهي كثيرة متجددة ، ويحاولون أن يطبقوا بعض هذه النظريات على اللغة العربية دون أن يعتقدوا صلاحاً بين الموروث العتيق والوافد الحديث . وقد اتهم النحو العربي والنحاة العرب بتهم مختلفة ، ومثالا على ذلك عندما كان الاتجاه الوصفى سائداً في فترة سابقة شبع النحو والنحاة تجريباً لمعارتهم ، وعندما عرفت نظرية النحو التحويلي التوليدي رأوا في التأويل والتقدير الذي كان معيماً لأنه يتنافى مع الوصفية تشابهاً مع البنية العميقة والبنية السطحية ، وحاولوا عقد مشابه بين هذه النظرية وأصول النحو العربي ، واعتبر بعض الباحثين أن في ظهور هذا المنهج رد اعتبار للنحو العربي .

ثم هم مختلفون فيما بينهم اختلاف أفراد لا اختلاف اتجاهات ، ويظهر ذلك واضحاً في فوضى المصطلحات اللغوية المترجمة إلى العربية . ولم يوجد لدينا بعد من يعملون بوصفهم فريقاً متعاوناً يكمل بعضه بعضاً .

رابعها : ما يزال في جامعاتنا وفي الكلية الواحدة بل في القسم العلمي الواحد اردواج في القائمين بتعليم قواعد العربية (وهو أشبه بالاردواج اللغوي) حيث يوجد فريقان . الفريق الأول هم علماء اللغة المحدثون ، والفريق الثاني هم علماء النحو والصرف مع أن النحو والصرف جزء من مهمة الفريق الأول . والغريب أن غاية الفريقين واحدة وهي تفسير اللغة ، ومجالهما واحد ، ولكنهما متنافران متدابران . كل منهما يفسر بطريقة لا تكمل تفسير الآخر بل تهدمه وتوحي بعدم الثقة به . علماء اللغة مهتمون بالنظريات الحديثة ويطبقون بعضها على العامة إن لم يسعفهم التطبيق على الفصحى . وعلماء النحو معنيون بسيبويه والمبرد وابن جني والزحشري .

وهناك فئة ثالثة تشكل على استحياء تعمل على التوفيق فتحاول أن تلبس سيبويه قبعة تشومسكي ، وتلبس دي سوسير عمامة ابن جني ، وتجعل الكوفيين وصفيين ، وتجعل البصريين تحويليين توليديين . ويتوزع المتعلم بين هؤلاء وأولئك ، وتصبح الحقيقة أكثر توزعاً .

وإنني - دون أن أحاول استبدال القبة بالعمامة أو العكس - أرى أن جوهر الوصف الصحيح للغة واحد ، ولذلك لا أجد حرجاً أن أشير إلى أن غاية النحو - كما قدمتها عند النحاة العرب القدماء - تتفق مع غاية النحو لدى أصحاب مدرسة النحو التحويلي التوليدي - Transformational Generative Grammar إذ يقرر أتباع هذه المدرسة أن هدف الوصف اللغوي يجب أن يتجه إلى بقاء النظرية التي تفسر العدد اللامتناهي من الجمل في لغة طبيعية . فمثل هذه النظرية يمكن أن تشرح ما هي متتابعات الكلمات التي تشكل جملاً ، وما هي تلك المتتابعات التي لا تشكل جملاً . كما توفر وصفاً للأبنية النحوية لكل جملة^(٢٦) ويشرحون مهمة عالم اللغة بأنها تكمن في أنه يصدر عن معطيات الأداء اللغوي ليحدد نظام القواعد العميقة الذي يستعمله كل من المتكلم والمستمع في أداء لغوي فعلي بعد أن يكون قد ملكه^(٢٧) . فالنحو لديهم - إذن - يقوم على وصف سليقة المتكلم اللغوية ، وتلمس المقاييس العقلية الكامنة تحت البنية المسطوقة التي تجعله قادراً على استخدام لغته من خلال وصف الأمثلة التي ينتجها هذا المتكلم صاحب الملكة اللغوية .

والذي أود أن أنفذ إليه من هذا كله أن النحو بوصفه علماً لا يمكن الاعتماد عليه وحده في تعليم اللغة ، لأن مهمته الأساسية - كما رأيناها لدى النحاة العرب القدماء وبعض أصحاب الاتجاهات اللغوية الحديثة - هي تفسير سليقة المتكلم لا تكوين هذه السليقة اللغوية . ولعل هذا يفسر لنا عدم توفيق الجهود الكثيرة التي بذلت منذ مطلع القرن العشرين وحتى الآن ؛ لأن أصحاب هذه الجهود ظنوا أن عدم معرفة النحو هي السبب في عدم تعلم العربية تعليماً متقناً ؛ ولذلك كانوا يتجهون إلى تيسير النحو أو إصلاحه أو إحيائه .

(٢٦) نظير - حول - صبر . نشه مسكي و نشو ه للعبه ١٢٧ (معه فكر لغوي ج ٩٠٨)

(٢٧) أنظر : Chomsky: Aspects of the Theory of Syntax, p.8

وليس معنى هذا أنني أقلل من دور النحو ، ولكنني فحسب أريد أن أقرر أن البدء في تعليم اللغة من خلال النحو لا يصلح مطلقاً صحيحاً للتعليم ما لم يسنده جنباً إلى جنب وسائل أخرى تجعل اللغة بالنسبة للمتدربين سليقة ، أو على الأقل تقرب من أن تكون سليقة .

وفي مجال التعليم اللغوي يفضل اختيار المستوى النحوي الذي يراد تعليمه ليكون معيناً على إكساب المتعلم - مع الوسائل الأخرى - المهارة اللغوية . فهناك مستويان لدراسة النحو : أحدهما المستوى التعليمي وهو يكتفي ببيان العلاقات القريبة والقواعد التي تساعد على بطق الجملة نطقاً صحيحاً وتشرح الأساس لمعناها الدلالي ، وغالباً ما يكون هذا المستوى وصفاً لما يمارسه المتكلم بالفعل . وأما المستوى الآخر فهو الذي يعني بالتفسير النظري لنظاهرة اللغوية ودراسة القواعد النحوية بطريقة تحليلية علمية مقارنة تكون مهمتها كشف العلاقات بين التراكيب اللغوية ووضع هذه القواعد في صيغة قوانين منهجية واضحة ، وهي بهذا لا تكون نموذجاً يحتذى المتكلم والمستمع بل وسيلة من وسائل الكشف والتفسير .

ودراسة النحو على أي مستوى ينبغي أن تنطلق من كونه عصباً كامناً تحت الصيغة الصوتية المطبقة للجملة يعمل على تماسك وحدائها ، ويعمل في الوقت نفسه على ربط الصيغة الطاهرية بمعناها الدلالي ويعطيهما التفسير وأن يكون واضحاً أن كل جملة لغوية لها جانبان : جانب ظاهري مسموع وجانب آخر تحت هذا الجانب المسموع هو النظام الثابت لذلك الأداء المتغير . والنظام نموذج فكري لا يتحقق ولا يظهر للواقع إلا عن طريق الاستعمال أو الأداء . وكل نموذج فكري يمكن أن تؤدي به آلاف الجمل التي يختلف مطهرها ويتحد نموذجها ، ومع هذا الاختلاف في المظهر تظل دائماً هناك علاقة تفاعل قوي بين هذا النموذج التحتي العميق والسطح الأدائي المتغير . وهذا التفاعل هو الذي يقوم بدور فعال في تفسير الجملة وإعطائها معناها الدلالي الأولي ، ويربط في الوقت نفسه بين عدد مختلف من الأنبياء إلى نموذج واحد .

والتكلم لا يكتسب هذا النموذج الثابت من خلال تعلم القواعد وحدها بل يكتسبه من خلال الأداء المتغير وقدرته على إدراك التشابه في عمق كل بنية من الأبنية المنطوقة . فإذا تكونت لديه حصيلة كبيرة من الأبنية المتغيرة وأدرك بنيتها العميقة أصبح بعد ذلك قادراً على توليد هذه القاعدة المنتجة واستخدامها . وبعبارة أخرى إذا جئنا لنتعلم العربية وقلنا له هذه القاعدة مثلاً : الجملة الاسمية تتألف من المبتدأ والخبر . وأعطيناه لذلك مثلاً أو مثالين فإنه بذلك لا يمكن أن يكون قد ملك الوسيلة الصحيحة التي تهديه إلى تكوين جمل اسمية أخرى صحيحة . لكن علينا في هذه الحالة أن نحصى له الصور المختلفة لتركيب الجملة الاسمية في حالات مختلفة كالأفراد وغير الأفراد ، والتقديم والتأخير ، وحالات الاكتفاء بأحد الطرفين ، وحالات الاسم الصريح والمؤول ، وحالات التعريف والتكثير ، وأنواع الخبر ، وحالات الإثبات والتوكيد والاستفهام والنفي وحالات إضافة عناصر أخرى لإفادة معان مختلفة كالزمن والتحويل والتعني إلى آخره ، ونحاول في كل ذلك ربط هذه الصور المتغيرة ببنيتها الأساسية التي تجمع هذه الصور كلها تحت « الجملة الاسمية » ، ونكرر ذلك عليه في أمثلة مختلفة ونساعده على تعرف العلاقات الدلالية بين الكلمات في الجملة ، وقبول بعضها لبعض وعدم قول بعضها للبعض الآخر ، حتى يصبح ذلك لديه سليقة أو ملكة تساعد على معرفة الصواب من الخطأ في اختيار الكلمات بعضها إلى بعض من خلال المفردات المحكومة بقوانين الاختيار المعروفة بين المتكلمين باللغة .

إن المتعلم الذي لم تتكون لديه ملكة اللغة يكون غير قادر على تركيب جملة صحيحة في نطاق اللغة التي يتعلمها إطلاقاً من القواعد النحوية وحدها ، أو المفردات اللغوية وحدها . بل إنه مع هذين الجانبين في حاجة إلى أن يأخذ في الحسبان العلاقات الدلالية بين الكلمات في الجملة . وإذا لم يكن مزوداً بقواعد اختيار هذه الكلمات التي تخصص لسياق الجملة المناسب فسوف يكون عرضة لأن يكون جملاً صحيحة نحويًا ولكنها لا تؤدي معنى ، أو تحتوي على كلمات مستعملة بمعنى خاطيء في إطار نحوي خاص (٢٨)

فتكوين الملكة اللغوية يحتاج إلى معرفة المفردات اللغوية ، وقواعد الاختيار الدلالي بينها ، والقواعد النحوية التي تؤلف بينها في جمل مفيدة ذات دلالات معينة مختلفة ، والتكرار المستمر لكل ذلك . والملكات - كما يقول ابن خلدون - لا تحصل إلا بتكرار الأفعال ، لأن الفعل يقع أولاً ، وتعود منه للذات صفة ، ثم تكرر فتكون حالاً ، ومعنى الحال أنها صفة غير راسخة ، ثم يزيد التكرار فتكون ملكة ، أي صفة راسخة . ويطبق ذلك على اللغة العربية فيقول : فالتكلم من العرب حين كانت ملكة اللغة العربية موجودة فيهم يسمع كلام أهل جيله وأساليبهم في مخاطبتهم وكيفية تعبيرهم عن مقاصدهم كما يسمع الصبي استعمال المفردات في معانيها فيلقنها أولاً ثم يسمع التراكيب بعدها فليقنها كذلك ، ثم لا يزال سماعهم لذلك يتجدد في كل لحظة ومن كل متكلم واستعماله يتكرر إلى أن يصير ملكة وصفة راسخة ويكون كأحدهم . هكذا تصيرت الألسن واللغات من جيل إلى جيل وتعلمها العجم والأطفال . وهذا هو معنى ما تقوله العامة من أن اللغة للعرب بالطبع^(٢٩) .

وإذا كان هذا هو السبيل إلى تكوين الملكة اللغوية الصحيحة فإن هذا يجعلنا ندرك السبب في أن المحاولات التي بذلت في القرن العشرين لجعل العربية سليقة لم تؤد غايتها التي رجاها أصحابها . هذا السبب لا يكمن في أنها أهملت الواقع اللغوي ، بل لأنها حاولت ذلك من زاوية القواعد النحوية . بل إن بعض هذه المحاولات لم يهتم إلا بجانب واحد فقط من جوانب القواعد النحوية وهو جانب العلامة الإعرابية مثل محاولة إبراهيم مصطفى في إحياء النحو ١٩٣٧ ومحاولة اللجنة التي ألفتها وزارة المعارف المصرية سنة ١٩٣٨ لغرض تسهيل قواعد النحو والصرف من طه حسين وأحمد أمين وعلى الجارم ومحمد أبو بكر إبراهيم وإبراهيم مصطفى وعبد المجيد الشافعي ، ومحاولة أمين الخولي في (مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب) ومحاولة محمد كامل حسين في (النحو المعقول) وغيرها .

(٢٩) ابن خلدون ، المقدمة ١٣٨٩/٤

إن المتكلم والمخاطب يعرفان الفاعل من المفعول في مثل هذه الجمل الآتية .

- أكل الحلوى عيسى .

- كلم ليلي مصطفى .

- ركب السيارة سلوى .

دون أن تكون هناك علامات إعرابية ومع تغير مكان الفاعل والمفعول به لأن قوانين الاختيار الدلالية بين الكلمات تجعل العلاقة بين (أكل) و (الحلوى) علاقة المفعولية لا الفاعلية ، ولا يقع في الخاطر - كما يقول القدماء - أن الحلوى هي الآكلة وأن عيسى هو المأكول . وتعمل العلاقة بين (ركب) و (سلوى) علاقة الفاعلية . وقواعد التركيب لا تجعل (ليلي) فاعلا للفعل (كلم) لأن هذا الفعل لم اتصل به علامة تأنيث ولذلك يفهم المستمع أن الفاعل هو (مصطفى) .

ومعنى هذا أن هناك علاقات دلالية بين الكلمات وقواعد تركيبية تتعاون مجتمعة على كشف المعنى الأولي وتحديد الوظائف السحوية ، ومن بين هذه الوسائل « العلامة الإعرابية »^(٣٠) التي تكون ضرورية في تراكيب معينة مثل :

- ﴿ وإذ ابتلى إبراهيم ربه ﴾ (الآية ١٢٤ من سورة البقرة)

- ﴿ إنما يخشى الله من عباده العلماء ﴾ (آية ٢٨ من سورة طه)

- ﴿ أن الله برئ من المشركين ورسوله ﴾ (الآية ٣ من سورة التوبة)

وقد أوقع الاهتمام بالعلامة الإعرابية وحدها بعض الذين تناولوا إصلاح النحو من خلالها في مآرق كثيرة . ثم إن نظام العربية نفسه يسمح بعدم وجود العلامة الإعرابية أو بمخالفتها فيما يقبلها في مواضع كثيرة مثل الوقف والإدغام والتناسب الصوتي وغيرها .

(٣٠) انظر : د. تمام حسام اللغة العربية معناها ومبناها (١٩٧٣) فيه شرح وإرفاق لسألة « تصارح نون » وهو يجعل العلامة الإعرابية قريبة من بين هذه القرائن .

ولعل من المفيد في هذا الحال التفريق بين ثلاثة أمور هي :

أولاً : الموقع الإعرابي ، وهو الوظيفة النحوية المعينة ، والذي يحدد الوظيفة النحوية علاقة الإسناد ، والعلاقات الدلالية بين الكلمات ، وقواعد الاختيار بينها .

ثانياً : الحالة الإعرابية ، فكل موقع إعرابي له حالة إعرابية خاصة به من الرفع والنصب والجر بالإضافة إلى القواعد الفرعية الأخرى التي تعمل على إحكام الترابط بين المواقع الإعرابية أو الوظائف النحوية .

ولما كان الكلام المفيد قائماً على التأليف من أجزاء ذات دلالة معجمية تتحول بالتأليف إلى دلالة تركيبية فلا بد في المؤلف أن يكون لكل جزء فيه وظيفة (موقع) معين و (حالة) معينة يندرجان تحت نظام اللغة القاعدي المستخلص من ملاحظة الأمثلة واستقراء التراكيب . الموقع الإعرابي (كالفاعلية) مثلاً لا يختلف ولكن يختلف ما يشغله . والحالة الإعرابية كالرفع مثلاً لا تختلف ، ولكن تختلف العلامة الإعرابية الدالة عليها .

ثالثاً : العلامة الإعرابية وهي دليل على الحالة في بعض الأحيان ، وهناك أكثر من علامة للحالة الواحدة ، كالضمة والواو والألف وثبوت النون للرفع ، والفتحة والألف والياء والكسرة للنصب وهكذا ، وكل علامة من هذه مخصوصة بنوع من الكلمات مخصوص .

ولما كانت المواقع الإعرابية متعددة ، والحالات الإعرابية محدودة بثلاث فقط (الرفع والنصب والجر) في الأسماء ؛ اقتضى نظام بناء الجملة العربية أن يشترك أكثر من موقع (وظيفة) في حالة واحدة ، ومن هنا اشتركت الفاعلية والابتدائية والخبرية مثلاً في حالة الرفع . واشتركت المفعولية والحالية والتمييز والاستثناء في النصب .

والنظام اللغوي في العربية بهذا لا يعيب ولا يرمي إلى اللبس وذلك لأن الحالة الإعرابية يحددها الموقع . ومن هنا يصبح تحديد الموقع الإعرابي وحالته

كافين عند عدم وجود العلامة الإعرابية لعدم قبول الاسم لها لأنه إما معتل الآخر أو مبني أو لأن ما يشغل الموقع الإعرابي المعين يكون مركبًا من جملة أحيانًا^(٣١).

ولهذا كله يكون الاهتمام بالعلامة الإعرابية وحدها في سبيل تيسير النحو أو إصلاحه ، أو في سبيل تعليم قواعد العربية مدخلا غير صحيح ، كما أن تعليم العربية من خلال القواعد وحدها يعد مدخلا غير صحيح كذلك .

بعد هذا نخلص إلى عدد من الملاحظات يفضل مراعاتها في مجال تعليم العربية وهي :

١ - علينا في تعليمنا للعربية أن نقدر ظروفها الخاصة وتاريخها الطويل وارتباطها بتراث كثير متنوع وبالقرآن الكريم والحديث النبوي الشريف ، والشعر العربي الجاهلي والإسلامي ، ونقدر في الوقت نفسه دور التطور الذي يمت بعض الكلمات ويحي أو يخترع كلمات أخرى ، ويستحدث تراكيب لم تكن مألفة شائعة ، ويواري بعض التراكيب الأخرى وهكذا ، وأن نعمل على المواءمة بين هذا التاريخ الطويل ومتطلبات المعاصرة .

إن الفطرة العربية ارتضت من قديم أن تكون هناك لغتان إحداهما للتعليم والتعلم والثقافة والفن والفكر والأدب ، والأخرى للتفاهم العفوي والخطاب التلقائي وقضاء المصالح اليومية . وقد عاشتا جنبًا إلى جنب ، كل منهما تؤدي دورها وتحقق الغاية المرجوة منها . وعلى حين تنوعت اللغة التلقائية بتنوع المجموعات العربية ، بقيت العربية الفصحى لغة مشتركة بينهم جميعًا . وقد أدت عوامل التأثير والتأثر إلى بعض التغيير في بعض التراكيب . ولا يصح أن نهرب من فشلنا في تعليم العربية الفصحى إلى قصر الاهتمام بالعامية . ويجب أن نتخلى بالشجاعة اللازمة ونعترف بأن الحاجة إليهما معًا قائمة على ألا يسوّغ ذلك لنا الخلط

(٣١) انظر كنفى : العلامة إعرابية ، في العصين الثالث والرابع (مطبوعات جامعة الكويت)

يهما . وينبغي أن نحدد لكل منهما الدور الذي يقوم به ونعمل ما وسعنا المحاولة على جعل العربية الفصحى سليقة للمتعلم العربي . ويتوقف ذلك على العمل على محو الأمية ، وغرس الاهتمام بالقراءة في نفوس الناشئة ، وتقديم القدوة الصالحة لهم في هذا المجال ، وتوظيف وسائل الإعلام المؤثرة توظيفاً رشيداً لتحقيق هذه الغاية ، وإصلاح نظم التعليم ، ومحاولة أن يكون تعليم العلوم الأخرى باللغة العربية حتى ترتبط اللغة بالمحتوى العلمي والفكري .

٢ - إن اللغة صورة للحضارة وانعكاس أمين لها ، والنهضة العربية ليست في حقيقة الأمر إلا ضرباً من نهضة المجتمع الذي يستعملها . ولكي نقدر دور لغتنا في العصر الحاضر ينبغي أن نعرف مدى تقدمها الحقيقي وموقعها من صنع الحضارة المعاصرة التي نعد عالة عليها ، وعلينا ألا نلقي اللوم في تخلفنا على اللغة العربية أن نظن أن ارتباطاً بالفصحى في مجالات كثيرة هو الذي يعوق تقدمنا ، فإن الإنجليزية والفرنسية مثلاً لم تجعل الدول المتخلفة التي تتكلم بهما في صفوف الدول المتقدمة .

إن العرب لم يشاركوا في صنع الحضارة المعاصرة ، وإن كانوا من أكبر المستهلكين لها . نحن نستورد السيارة والغسالة والثلاجة والتلفزيون وأجهزة التكييف وكل وسائل الرفاهية وغيرها ولم تدفعنا الحاجة إلى الاختراع مع أننا القائلون إن الحاجة أم الاختراع أو الحاجة تفتق الحيلة (لمت نظري ذات جمعة في أحد المساجد أن كثيراً من المصلين اصطحب معه مصلاه ، وكانت المصليات - مع الأسف - من صنع الصين ، وكأن الدين الإسلامي ظهر في الصين !!) . والتقدم الحضاري لا يبدأ من اللغة ، بل يبدأ من المجتمع . وعندها سوف ننظر للغتنا القومية بنظرة أكثر احتراماً . ومن الملاحظ أنه لما كانت الحضارة العربية هي السائدة (أثناء ما يعرف بالعصور الوسطى في أوروبا) اعتقد كثير من العلماء أن اللغة العربية هي أشرف اللغات . ولكن الحضارة العربية لم تتصل بل اتصلت اللغة التي دونت بها هذه الحضارة ، وبقيت دون أن يكون لها سند حضاري

معاصر ؛ لأن حضارتنا المعاصرة تقوم على الغرب ، حتى في المناهج الحديثة لدراسة اللغة . علينا أن نطور لأنفسنا أساليبنا الخاصة ذات الشخصية المستقلة ، وأن نكون على وعي بما يفيد تقدمنا المنشود . وهذا بالطبع لا يعني بحال أن ننغلق على أنفسنا أو نصمم الآذان عما يدور في العالم المعاصر من حولنا .

٣ - إن عالم اللغة اليوم معنى في المقام الأول بالتحليل الموضوعي للنماذج والأبنية للأصوات والمقاطع والكلمات والعبارات والجمل لأية لغة أو أية لغات في العالم ، وربما يتسع بحثه لعدد كبير من اللغات ، وقد يقصر اهتمامه على لغة واحدة أو لغتين ، وبطبيعة الحال سوف يبدأ في تحليله المركز ببناء اللغة التي يجيدها أكثر من غيرها ، وهي لغته الأم ، وبعد ذلك ينتقل إلى لغة غيرها يكون قد اطلع عليها . وإنه لمن المشكوك فيه - كما يقول سيمون بوتر - أن يكون بمقدور أى إنسان أن ينجز تحليلاً كاملاً لنظام كلامي دون أن يكون قائماً على أساس المقارنة . وهذا يصدق بالقدر نفسه على المبتدئ^(٣٢) ولست أرى بأساً في أن يتم تعليم العربية الفصحى في نظمها وتراكيبها بمقارنة اللغة الأم التي يجيدها المتعلم من أجل توضيح الجانب الدلالي للفصحى ، وهي في حالة المتعلم العربي لغته العامية . وذلك فيما أرى يساعد على تثبيت فهم العربية الفصحى ، لأنها في حقيقة الواقع موازية للعامية . والمتعلم يجيد العامية سليقة ، وهو مطالب في الوقت نفسه بتعلم الفصحى لأنها لغته القومية والحضارية والثقافية .

٤ - تعليم اللغة يبدأ من الأنماط التركيبية ، فاللغويون يقررون أن الجملة هي وحدة الكلام الأساسية وأنها الحد الأدنى من اللفظ المفيد^(٣٣) . ويقرر كثير من التربويين أن الجمل هي أساس تعليم اللغة سواء في بدء تعليم اللغة أو في مراحل تعلمها المختلفة ، فالجملة تمثل وحدة فكرية لا بد أن تكون هي أساس الاستعمال المعنى^(٣٤) لا بد أن تكون هذه الأنماط التركيبية صحيحة من أول الأمر . ولا يصح

Potter s. Language in Modern World, p 12

٣٢ ص

Potter, s. Modern Linguistics, p 104 (London 1967)

٣٣ ص

(٣٤) انظر : د. صلاح محاور تدريس اللغة العربية ١٠٩ .

أن نعم جملاً مغلوطة بحجة التدرج المعرفي ، لأن التدرج لا يكون من الخطأ إلى الصواب (معظم الجمل في كتاب القراءة للصف الأول الابتدائي بمدارس الكويت مثلاً جمل غير صحيحة) ولا بد أن يصحب ذلك تدريب مستمر يساعد على إكتساب الملكة ، وقد رأينا أن الملكة تكتسب بالتكرار المستمر للأعاطات الصحيحة من الإثبات والنفي والنهي والتوكيد والاستفهام وغيرها . المتعلم ، ولو كان طفلاً ، قادر على اكتساب القواعد بطريقة عفوية تلقائية لأنه أتقن لغته الأم بالمحاكاة والتكرار من غير معلم .

إن تدريس القواعد منفصلة عن النصوص الحية التي لا ترتبط بمشاعر المتعلم وتجاريه قد أسهم في تكوين انطباع خاطيء عند المتعلمين أن القواعد هدف في ذاتها ، وأنها في واد منعزل عن اللغة . وقد ساعد التجريد الذي تتوخاه غالباً الأمثلة القديمة على ذلك . حيث تدور الأمثلة المصنوعة حول ضرب زيد عمراً وقيام ريد ومجيئة إلخ ، ومن هنا يكون لاختيار النصوص دور مهم جداً في عملية التعليم . والأفضل أن يكون التناول للنص بوصفه وحدة متكاملة فيدرب المتعلم خلال دراسة النص على القراءة أى فهم اللغة المكتوبة وعلى الاستماع أى فهم اللغة المسموعة وعلى القواعد أى قوانين تركيب الكلمات والجمل التي تتحكم في طرق تأدية المعاني ، وعلى الخط والإملاء أى قوانين كتابة اللغة وعلى التعبير بشقيه الشفوي والكتابي ، وعند ذلك لا يكون هناك مجال لتكوين انطباعات خاطئة عند المتعلمين كاعتبار دراسة الإملاء أو القواعد غاية في حد ذاتها لا علاقة لها باستعمال اللغة في وظائفها الطبيعية . وكذلك لا تتكون انطباعات خاطئة عند المعلمين أنفسهم حول الغاية من تدريس اللغة فيتنجس التركيز نحو ما يفيد في تحقيق الغايات الأساسية لتعلم اللغة^(٣٥) .

ويفضل أن تكون النصوص المختارة ذات مفردات سهلة في مراحل التعليم الأولى بحيث تكون مما يسمعها المتعلم في مجالات يفهمها لأن هذا يوفر على المتعلم والمعلم

(٣٥) نصر داود عبده ، نحو تعليم اللغة العربية بطنقياً ٧١ (١٩٧٠ الكويت)

معاً شرح الدور الدلالي للكلمة وقانون اختيارها لغيرها من الكلمات التي تقبل أن تدخل معها في علاقات تركيبية .

وأخيراً .. إذا كان تاريخ النحو العربي طويلاً ممتداً كتاريخ العربية الفصحى نفسها ، وإذا كان طول الأمد قد أرسى تقاليد ثابتة قد تدفع بعض الباحثين أحياناً إلى محاولة تحديثها ، أو يصبح تحفيظها أحياناً صعباً محفوفاً بمخاطر الاتهام بتهم كثيرة ، أو يغري بعض الباحثين بالأنس بها والركون إليها ، فإن هذا كله لا يصح أن يدفعنا إلى الاستسلام والرضا بما هو قائم وعدم البحث عن الأساليب والوسائل الصحيحة التي تساعد على تحقيق الهدف الذي تحدده بوضوح من وراء دراسة اللغة وتدريسها . بعبارة أخرى أقول : إنه بالرغم من أن تجارب الماضي تعلمنا باستمرار أن جميع الغربيان سوداء يجب علينا ألا نوقف البحث عن الغرب الأبيض .

التحور .. ومُشكلة الضعف اللغوي

مدخل :

تكثر منذ فترة ليست بالقليلة الشكوى من ضعف مستوى اللغة العربية الفصحى ، وييدي الغيورون على اللغة قلقا على حاضرها المتمثل في استخدامها والإبداع بها ، وعلى ماضيها المتمثل في تراث أمتها .

ونستطيع القول بأن لدينا أزمة في لغتنا عندما نجد اللغة تتعثر بها أقلام الكتاب ، وألسنة المتعلمين والمعلمين جميعاً ، وعندما لا نستطيع أن نقرأ تراثها قراءة تبصر وفهم ، ولا نقدر على تمثله واستيعابه والإفادة منه ، وعندما يضعف حيال الناطقين بها ؛ فلا يجيدون في فنها ، وتختنق اللغة في أيديهم وعلى شفاههم ، وتبدو اللغة كما لو كانت عاجزة عن الوفاء بمطالب الحياة والفن معاً ، وعندما يهرب كثير من أبنائها إلى لغات أخرى يلوكونها ويجدون فيها بديلاً عن اللغة الأم التي يفخرون بعدم إجادتها ، ويعتزون في الوقت نفسه بإجادتهم لغيرها .

وقد تعددت أسباب هذه لمشكلة ، وتنوع ؛ فجند ما من يلقي تبعة ذلك كله على الاستعمار ودعوته الدائبة الخبيثة لإماتة هذه اللغة . وقد نجد فينا من يرجع السبب في ذلك إلى هوان اللغة على أصحابها ، وعدم رعايتهم لها وعنايتهم بها ، وفقدان جديتهم في العمل على إحيائها . وبيننا من يتهم وسائل الإعلام والترفيه التي دأبت على تصوير القامم بتدريس العربية في صورة مزرية ، بقصد الإضحاك ، تنفر الناس منه ، وتحمل النشء على الهروب من ملاقاته مثل مصيره . وفيما من يعزو ذلك إلى تكدر التلاميذ في فصول المدارس ومدرجات الجامعات ، وعدم وجود البيئة الملائمة والمناخ المناسب ، ويجعل من ذلك سبباً لضعف اللغة العربية . وقد يكون فينا من يجعل من تبدل القيم في عصرنا ومجتمعنا وتغير الاهتمام دوافع لإهمال اللغة العربية بدعوى عدم استعدادها لمسايرة العصر وتوفير المستوى

اللائم لمن ينهض لها ويهتم بأمرها . وقد يذهب بعض الباحثين إلى أن اتساع الهوة بين مستوى العامية الذي يتخاطب به الناس في حياتهم وشئون معيشتهم ، والمستوى الفصح الذي يُطلب منهم ويرادون عليه في التعلّم ، وبعد الفجوة في ذلك ، وهو ما يعرف بالازدواج اللغوي ، هو ما يمكن أن يكون سبب هذا الداء ؛ لأن هذا الازدواج اللغوي يؤدي إلى الفرة من المستوى اللغوي الذي لا يستخدم في أمور الحياة ، ويدفع إلى الإحساس عند كثيرين بعدم إلحاح الحاجة إليه مما يؤثر بدوره على تعلم العربية وإجادتها في مراحل التعليم المختلفة .

قد تكون هذه هي الأسباب ، وقد يكون بعضها ، وقد تكون هي وغيرها مما لم يذكر معاً ، وقد يكون غيرها دونها . وقد تختلف في أسباب هذه المشكلة أو تتفق . ولكن الأمر الذي أظن أننا لن نختلف فيه كثيراً هو أن هناك مشكلة حقيقية ، وأزمة ضاغطة تعاني فيها ، ونحس بها في جميع المظاهر اللغوية ، وتزداد يوماً بعد يوم .

ما مظاهر هذه الأزمة ؟ وما دور « النحو » و « قضية الإعراب » فيها ؟ وما العمل لعلاجها ؟ هذا ما أحاول أن أعرضه ، مع إدراك واضح بأن للمشكلة جوانب متعددة، ولا تكفي هذه الصفحات لعلاجها ، وبحسبها أن تشير إليها ، وتدعو لحلّها . وقد كان التركيز هنا على طرق جانب من جوانبها ، وهو النحو ؛ لأنه أبرز ملامحها . ولعلها دعوة إلى تضافر الجهود في هذه السبيل .

مظاهر المشكلة اللغوية :

إن المشكلة التي تعاني منها اللغة العربية الفصحى تتمثل في مظاهر مختلفة في حياتنا ، منها عدم استقامة هذه اللغة على ألسنة المتكلمين ممن يعملون في محال « الكلمة » ، وتكثر تراكيب العربية في أفواههم تعثراً يدعو للإشفاق الممزوج بالمرارة والحسرة .

ومنها عدم استجابة الطلاب لما يلقي إليهم من دروس في قواعد العربية ونصوصها ، وفشلهم في تطبيق هذه القواعد ، وفي نطق تلك النصوص نطقاً صحيحاً .

ومنها تخرج عدد كبير من طلاب اللغة العربية في الأقسام العلمية المتخصصة في دراسة العربية وآدابها وقواعدها وهم لا يعرفون إلا قشورا لا تفيد شيئا عن هذه اللغة وتراثها ، ولا يستطيعون أن يضبطوا نصا من نصوصها الحديثة والقديمة على السواء أو قراءته قراءة سليمة تستوعب معناه وتنفذ إلى صميمه ، فضلا عن غيرهم ممن يتخرجون في أقسام علمية أخرى .

ومن مظاهر هذه المشكلة كذلك ضيق كثير من القائمين بتدريس العربية في المدارس بها ، وبرمهم منها ، وعدم قدرتهم - شأن غيرهم من مدرسي المواد الأخرى - على اصطنائهم لها وسيلة للفهم والإفهام . ولا شك أن هذا الضيق ينتقل بطريق العدوى إلى طلابهم فينصرفون عن هذه « الكارثة » ، ويصبح كل همهم أن يحصلوا على درجات النجاح التي تمهد لهم الانتقال إلى صف دراسي أعلى ، أو التخرج فحسب .

ومن هذه المظاهر تلك الركافة التي شاعت أخيرا في كتابات كثير من كتاب الصحف وعدم وضوح عبارتهم ، والاستعانة بأقسام التصحيح في دور الصحف لتقيم ما أعرج من هذه العبارة قدر الطاقة والجهد على سواء الفصحى ، والهرب في معظم الأحيان إلى اتخاذ « العامية » وسيلة للتعبير ، وعلى القائمين بالتصحيح أن « يترجموا » هذه العامية إلى الفصحى إذا سُمح لهم بذلك ، وإذا كانت لديهم هم أنفسهم القدرة على مثل هذه « الترجمة » .

ومن هذه المظاهر - بل لعله من أهمها - عدم مطابقة التراكيب اللغوية على ألسنة المتكلمين والكتاب لما يراد التعبير عنه من المعاني ؛ إذ يقصد المتكلم إلى شيء فينطق بشيء آخر طائفا أن ما نطق به معبر عما يرمي إليه ، مفصح عنه ، ولا ينتبه إلى ذلك حتى مع لفت النظر إليه . ومعنى هذا - وهذا هو سر المشكلة - عدم وجود نُظُم لغوية أو طرائق تركيبية في أدهان مستعملي اللغة ، أو - على افتراض حسن الظن - غموض هذه الأنظمة اللغوية ؛ إذ إن الكلام تنفيذ حيٍّ للأنظمة اللغوية المختزنة في الذهن . وقد انعدمت هذه الأنظمة اللغوية للفصحى أو كادت ، ولم ينعدم الكلام بطبيعة الحال ، وصار الكلام ، لذلك ، ضربا من اللغو

غير المفيد في كثير من الأحيان ، وترديداً بيّغوايا لحصيلة جدّ ضئيلة من اللغة لا تفيد في كل المواقف . وكثيراً ما نجد عدداً غير قليل من المتكلمين ، عندما تراجعهم في مدلول كلامه ، يفجؤك بقوله « أنا لم أقصد إلى ذلك ، ولكنني أقصد إلى كذا » ، ويعلم الله وحده إن كان هذا ال (كذا) هو الآخر صحيحاً أو غير صحيح . ولعلك تلمس هذه الظاهرة أكثر وضوحاً في المناقشات التي تسمع في الإذاعة والتلفزيون ، وفي مناقشات الرسائل الجامعية - مع الأسف الشديد - إذ يدفع غموض العبارة وعدم قدرتها على الإبانة إلى كثير من المواقف المضحكة المبكية بين المناقشين والطلاب ، وقد تؤدي هذه الظاهرة إلى كثير من المضايق والمزائق المخرجة في المواقف اليومية المتكررة ، وقد تصل إلى مستويات أعلى من ذلك في بعض الأحيان .

وأخيراً نجد من مظاهر هذه المشكلة عدم وجود إنتاج جيد في الفكر والأدب ومجالات النتاج اللغوي بوجه عام ، وأعني بذلك أنه ليس لدينا الآن حيل معد إعداداً جيداً ليصل ما بدأه جيل الرّواد من طه حسين والعقاد ومحمد حسين هيكل وأحمد أمين والرافعي وتيمور وغيرهم مروراً بجيل نجيب محفوظ ومحمود حسن إسماعيل وصلاح عبد الصبور ومحمد مندور وغيرهم من رجالات الجيل الثاني ، وأكد أقول إنه باتهاء هذا الجيل ، وباستثناء عدد قليل جداً ، لن نجد كاتباً عربياً مجيداً لفن القول واستخدام اللغة استخداماً صحيحاً يفجّر طاقاتها ، ويجعل من أبنيتها فناً خلاقاً يتجاوز بنا هذا الواقع إلى واقع آخر أجمل وأفضل وأكمل . وهذه - في حقيقة الأمر - كبرى نتائج أزمة اللغة العربية ، إذا ظل الحال على ما هو عليه ؛ فإنه ، إذا انعدم المبدعون ، وانعدم الذين يفهمون أسرار اللغة ويفقهون أساليبها ، ويستجيبون لما يخلقه المبدعون في الفن على اختلاف ضروبه ؛ انعدم الخيال الخالق الذي يعيد بناء الحياة ، ويدفع إلى التقدم الحضاري المادي والروحي معاً ، وانحدر المجتمع كله إلى هاوية سحيقة من التردّي والهزال لا يعلم مداها إلا الله .

الواقع المرير يقول بصوت زاعق : لدينا أزمة حقيقية في اللغة العربية تعلمها وتعليمها واستخدامها وإبداعاً في مجالات الإبداع المختلفة ؛ ومن هنا ساء كثير من

مظاهر الحياة على المستوى الخلقي ، وتبدل كثير من القيم لدينا ، وأصبحت المباهاة بالأمور المادية سافرة ، وصار التفاخر بعدم معرفة اللغة العربية ضربا في محاولة الانتماء إلى طبقة اجتماعية أرق وأفضل ، وصار ذلك لا يثير أحداً ، ولا يابه له أحد ، ونحن في غفلة تنسيا أننا لغوص في بحر من الرمال ندفن فيه ماضيينا كله ونشوه حاضرينا ونند مستقبلينا .

قد يكونه هناك ضرب من « الانتصار » للغة العربية ، كما يجب الصحفيون أن يسموه ، كأن تعترف بها الأمم المتحدة لغة من اللغات التي يمكن التعامل بها داخل أبنائها ، وقد تتخذ العربية لغة ضمن اللغات المستخدمة في بعض المؤتمرات الدولية ، وقد يكون هنا وهالك نوع أو آخر من مثل هذه الأمور التي يحلو للبعض أن يسميها « انتصارا » للغة العربية . ولكن هذا كله لن يفيد العربية شيئا ؛ لأن مثل هذه الأمور تخضع لمطالب السياسة أو أقل « لعبة السياسة » - الدولية التي تنهض أمورها على أسباب أخرى بعيدة كل البعد عما نحن بسبيله من الإحساس الطاحن بتلك المشكلة الضاغطة التي تعاني منها لغتنا « الجميلة » .

لقد انسحب الشعر أو كاد من الدرجة الأولى إلى الدرجة السادسة بعد التليفزيون والسينما والمسرح والرواية والقصة القصيرة في حياتنا الثقافية . والشعر فن العربية الأول وحلاصتها المركزة التي تفخر الإحساس بالجمال ، بل أصبح من يقول الشعر متهما بين عامة « المثقفين » ، أو من يسمون أنفسهم كذلك ، بصفات كلها يثني بغير التقدير ، وليس هذا - في حقيقة الأمر المؤلم - إلا نتيجة محزنة للأزمة التي تعاني منها لغتنا العربية أو يعاني منها المتكلمون بهذه اللغة .

لن أستهثر نوازع الدين والقومية في الاهتمام باللغة العربية والدعوة له ، فإن من تهون عليه لغته لا يحدى معه استشارة مثل هذه الوارح . كما أن الإصلاح المطلوب ليس من عمل فرد واحد ، وإن كان كل فرد مطالبا في نفسه بهذا ، ولكن الإصلاح يحتاج إلى تكاتف جهات متعددة على رأسها أجهزة الإعلام المختلفة ووزارات التعليم ووزارة الثقافة والجامعات والمجامع اللغوية ومجالس البحوث والفنون والآداب . وأغلب ظني أن كل هيئة من هذه الهيئات تعرف

واجبها في إحياء اللغة ، ولكنها لا تريد أن تأخذ نفسها بما يعتبها ويكلفها بعض المشقة والجهد ، وغاية ما تحاوله أن تؤلف لجنة لفحص هذه المشكلة ودراستها ، وتجتمع اللجنة مرات ومرات ويتضاعف أجر المجتَمعين ، وينتهي الأمر بإصدار توصيات يكون مصيرها في نهاية المطاف إلى إحدى خزائن سجل المحفوظات .

لقد دخلت مشكلة اللغة العربية الآن كل بيت من بيوتنا ، وأصبح أولياء الأمور من أشد الناس هما وقلقا على مستقبل أبنائهم . وعجلة الزمان دائرة ، وإذا بقي الأمر على ما هو عليه دون انتفاضة قومية مخلصه تستهدف حياة هذه الأمة ومستقبلها فلن يعلم إلا الله وحده ما سينتهي إليه المصير .

فلتكن أسباب هذه المشكلة ما تكون ، فإننا لا نريد أن نترك المشكلة نفسها ونبحث عن أسبابها إلا إذا كان ذلك في سبيل حلها . لقد كان كل شيء فيما مضى يلقي على الاستعمار ، وقد تخلصنا من الاستعمار ، وعلينا الآن - إن كان لابد من البحث على أسباب - أن نبحث عن الأسباب الحقيقية ، وأن نتحلى بالشجاعة اللازمة في الاعتراف بالأخطاء ونخلص في إصلاحها .

إن لدينا ازدواجًا لغويًا حادًا ؛ إذ تقوم العامية جنبًا إلى جنب مع الفصحى . صحيح أنه غير معترف بالعامية رسميًا في مكاتبات الحكومات والدواوين - وهذا من حسن الحظ - ولكن لها من القوة والنفوذ والشيوع ما يجعلها لغة حياة يومية بمعنى الكلمة ، وهي البديل الذي يطارد الفصحى في كل مجال ، ويحصرها في أماكن ضيقة ، ولا يسمح لها بتجاوزها . ما الذي قدمناه في هذا الصدد ؟

إن اللغة يتلقاها الطفل من أبويه وذويه ، ومدرسته ومجتمعه كله بالسماع ، وهذه بديهية من بدائه العقل ، يقول ابن فارس (ت ٣٩٥ هـ) في كتابه « الصحاح » في باب القول في مأخذ اللغة : « تؤخذ اللغة اعتيادا ، كالصبي العربي يسمع أبويه وغيرهما ، فهو يأخذ اللغة عنهم على مر الأوقات . وتؤخذ تلقًا

من ملقن . وتؤخذ سماعًا من الرواة الثقات ذوي الصدق والأمانة^(١) ويقول ابن خلدون (ت ٨٧٥٠) في مقدمته المشهورة : « فالتكلم من العرب حين كانت ملكة اللغة العربية موجودة فيهم يسمع كلام أهل جيله وأساليبهم في مخاطبتهم وكيفية تعبيرهم عن مقاصدهم ، كما يسمع الصبي استعمال المفردات في معانيها ، فيلقنها أولاً ، ثم يسمع التراكيب بعدها فيلقنها كذلك ، ثم لا يزال سماعهم لذلك يتجدد في كل لحظة ومن كل متكلم واستعماله يتكرر إلى أن يصير ذلك ملكة وصفة راسخة ، ويكون كأحدهم ، وهكذا تصيرت الألسن واللغات من جيل إلى جيل ، وتعلمها العجم والأطفال^(٢) .

فبالتلقين والسماع المتكرر والتعليم المضبوط توجد ملكة اللسان ، وبهذا تعلم العربية كثير من العجم ونبغوا فيها ، وما زالت أسماء مثل سيويه وأبى علي الفارسي تتردد حتى اليوم ، يقول ابن جني (ت ٨٣٩٢) في كتابه المختص : « ألا ترى أن سيويه كان عجمياً^(٣) ومع ذلك ارتبطت العربية ونحوها باسمه حتى يوم الناس هذا .

وتسأل : ما الذي فعلناه من أجل أن نقدم نموذجاً يحتذى به الطفل في البيت والمدرسة ، ونحبب إليه العربية التي نريده عليها ، وتدعي له أنها تصله بماضيه ، وأنها وعاء مجد حاضره وطريق مستقبله ؟ هل أعددنا له المعلم المتمرس المدرب المخلص الذي يحب عمله ، أو هل يسرنا له سماع اللغة صحيحة في فصول دراسته ومن وسائل الإعلام المختلفة ؟ إن هناك ألف « هل » تطل برأسها في هذا المجال الحيوي ، وأهمها : هل قدمنا له اللغة في قالب محبب مرغوب فيه ، وهل يسرنا له قواعدها صرفاً ونحوها ، وهل قدمنا له القيم التي تجعله لا ينفر من كل من يتكلم « بالنحوى » أو لا يسخر به ؟

(١) الصاحبى لابن فارس ٣٠

(٢) مقدمة ابن خلدون : صفحة ١٣٨٩ (تحقيق د. علي عبد الواحد وإلي)

(٣) المختص لابن جني : ١٢/٢ .

لا أستطيع إلا أن أقول إن المشكلة قائمة متشعبة الجذور خطيرة الأبعاد
والنتائج ، والحاضر كليل صامت كسول متبلد يحك جلده الكثيف بجدار الصمت
في تناؤب كرية ، والمستقبل مخوف بالخطر يدعو إلى الخوف واليقظة .

والآن .. أين دور النحو من هذه المشكلة البيضة ؟ وهل يمكن له أن يقوم
بدور ما في حركة البعث والحماية من السقوط في الهاوية ؟ أو أنه يحمل ما لا
يستطيع تحمله ، ويكلف بما لا طاقة له به ؟ يقول لويس ماسينيون « إن النهضة
اللغوية هي في الحقيقة نوع من النهضة الاجتماعية الشاملة التي تتطلع إليها الشعوب
الحديثة في الشرق » فهل يكون مدخلنا إلى نهضة اللغة هي نهضة النحو أو النهضة
الاجتماعية ؟

إن المشكلة تتجلى في ذلك التطور الهائل الذي أصاب العربية المعاصرة ،
وباعد بينها وبين العربية الفصحى التي وضع لها الساحة القدماء القواعد . ونحن
غافلون عن هذا التطور الذي تسلل إلى ممرات العربية وتراكيبها ، وزلزل كثيرا
منها ، ومازلنا في تدريس النحو نردد ما قاله القدماء الذين وصفوا لغتهم وحددوا
قواعدها ، ونختار لهذا العرض النصوص القديمة التي تنطبق عليها هذه القواعد .
والواقع أننا قد نصاب بحيرة كاملة عند تحليل نص من العربية المعاصرة ، ولا ندرك
أبعاد التطور الذي أصاب اللغة إلا عندما نصطدم بتحليل النصوص المعاصرة ،
ومن العريب أنه لا توجد في هذا الصدد إلا محاولة واحدة قام بها الدكتور السعيد
بدوي لرصد ظواهر « العربية المعاصرة في مصر » في كتابه الذي سماه « مستويات
العربية المعاصرة في مصر »^(١) . ومن العريب أيضا أن الآخرين يقفون
في أماكنهم ، ولا يحاولون إلا اتهام جهود العاملين بسوء المقصد وعدم إخلاص

(١) احمد الدكتور السعيد بدوي في مادة هذا كتاب على الإداعة المصرية يراجعها اهتمامه .

ويرى فيه تفسير العربية المعاصرة إلى خمسة مستويات هي : فصحي التراث ، وفصحي العصر ، وعمية
المتخصصين ، وعمية الساحة ، وعمية العامة . وقد حدد مصطلحات . . من خصائص كل مستوى من
حاجب لغوي . ثم كسب . وحدد مجال الذي يستعمله فيه كل مستوى منها ، والمواقف التي تحكم احتياج
أحدهم دون الآخر . . بين خلافة بينها ، وما يكون من بدخ أنه تدخل في استعمال (من بعض نواحي
من مستويات العربية المعاصرة في مصر) د . عارف ١٩٦٣

اسية . ولا شك أن هذه هي كبرى المشكلات الحقيقية ، وأعني بها عدم بذل مجهود من أجل محاولة جمع العربية الفصيحة المعاصرة ومحاولة درسها وإعادة تصنيف تراكيبها من جديد ومعرفة التطور الذي لحق بها . ومن الغريب أيضا أن هذه القضية لم يلتفت إليها أحد من السابقين ولذلك ظل تاريخ العربية غامضا في تطور الدلالات والتراكيب وسير المبررات ، وقد ترتب على هذا كثير من المشكلات في قراءة النصوص القديمة وشرح معانيها .

النحو واللغة :

اللغة نسيج متشابك متداخل من عدد من الأصوات التي تكون كل مجموعة صغيرة منها كلمة ، هذه الكلمات تنسق في تراكيب مفيدة هي الجمل . يستخدم المجتمع الإنساني هذه الجمل في مطالبه اليومية من الفهم والإفهام ، والتواصل الاجتماعي ، وقضاء المصالح الحيوية . ويستخدمها الأدباء في صياغة معمارهم الفني شعرا ورواية وقصة قصيرة ومسرحية ، ليخصبوا الروح الإنساني بهذا الفن ، ويعيدوا صياغة الواقع ، ويستخدمها المفكرون والكتاب في صياغة القضايا التي تشغلهم وتؤرقهم ويريدون نقلها لأبناء مجتمعهم . وتستطيع أن تقول في تلخيص دور اللغة في الحياة وتركيز هذا الدور إن اللغة معادلة للحياة الإنسانية وصورة ووعاء لها يستوعبها ويشكلها .

وجهاز النطق الإنساني مرن ، يتكيف حسب البيئة التي يولد فيها الطفل ، ويشكل مجموعة الأصوات التي يحتاج إليها في تكوين الكلمات والجمل التي يتعامل بها من حوله . والوحدة الصغرى لأية لغة في كلامها هي الجملة . والجملة مجموعة من العلاقات بين عدد من الكلمات التي تتألف معاً في نظام معين يتعارف عليه أبناء البيئة اللغوية بطريقة اعتباطية لتؤدي الغاية التي من أجلها خلق الكلام الإنساني .

هناك - إذن - في الجملة الأصوات التي تتألف منها الكلمات التي تحمل كل كلمة منها معنى جزئيا . تنضم هذه الكلمات بعضها إلى بعض بطريقة

مخصوصة ، يحكمها في هذا الانضمام علاقات خاصة تؤدي بالجملة إلى أن تصبح ذات دلالة معينة تفهم في المجتمع المعين .

ولكل لغة نظام معين ، ولا يمكن أن تكون هناك لغة بغير نظام مخصوص ، وهذا النظام متعدد الجوانب ، والجملة الواحدة تعد بالنسبة للغة خلية حية بالنسبة للجسم الحي ، وجميع الأنظمة اللغوية توجد في الجملة الواحدة وتمثل فيها بجوانبها . ولكل جانب من هذه الجوانب المتعددة في الجملة فرع من فروع الدراسة اللغوية يهتم به ويدرسه ويحلل مشكلاته ويتناول قضاياها ويحاول فهم أسراره في لغته . فهناك علم « الأصوات » الذي يعنى بالجانب الصوتي من حيث طريقة نطقه ووصوله إلى السمع وطريقة استماعه . وهناك علم « الصرف » الذي يتناول كيفية بناء الكلمات المفردة ويحدد صيغها وموازينها والمعاني التي تطرأ عليها من زيادة بعض العناصر عليها سوابق أو دواخل أو لواحق ، أو نقص بعض العناصر الصوتية من الكلمة أو تبادل بعضها مع البعض الآخر . وهناك علم المعجم الذي يتناول معاني الكلمات مفردة ، وطريقة جمعها وترتيبها وتطور معناها وتعدد هذا المعنى إلخ .

والعلم الذي يتناول علائق التركيب ، وهو ضم الكلمات بعضها إلى بعض في جمل مفيدة ، ويحدد أشكال هذه الجمل ونوعها ومواقع الكلمات ووظائفها وعلامات هذه الوظائف وترتيب هذه الوظائف ، هو علم « النحو » .

وتستطيع أن تشبه اللغة بالجسم الإنساني ، فالجسم الإنساني مجموعة مختلفة من الأجهزة التي يتعاون بعضها مع البعض الآخر في حفظ حياة هذا الجسم وظهوره بمظهر الحياة ، فهناك القلب والدورة الدموية ، وهناك العقل والجهاز العصبي ، وهناك الأمعاء ، والكلى ، وهناك الأعضاء المتعددة من السمع والبصر والشم واليدين والقدمين إلخ ، ولكل جهاز أو عضو وظيفة مخصوصة لا تستطيع أن تعمل وحدها ، بل لابد من تعاون الأجهزة الأخرى معها ، وإذا اشتكى عضو تداعى له سائر الأعضاء بالسهر والحمى .

فليس النحو إذن إلا فرعاً واحداً من فروع الدراسة اللغوية يتناول جانباً واحداً من جوانب دراسة الجملة وتحليلها ومحاولة معرفة طريقة تركيبها . ولكن كثيراً من الناس يخلطون بين النحو والدعة بحيث يكاد الذهن ينصرف إلى « النحو » فقط عند الحديث عن مشكلة اللغة العربية . وهذا خلط يسوغه أن « الإعراب » ، وهو - هنا - العلامات الإعرابية في أواخر الكلمات في الجملة ودلالة هذه العلامات على وظائف الكلمات ، قد اقترنت به الفصحى ، واقترب بها ، بحيث أصبح ذكر أحدهما مدعاة إلى استدعاء الآخر ، وصارت إجادة الإعراب والبراعة فيه ، بهذا المفهوم الذي أشرت إليه آنفاً ، من أدل الدلائل عند كثيرين على إجادة الفصحى والبراعة فيها . كما أن الخطأ في الإعراب أظهر ما يستلفت الغيورين على اللغة العربية ويثير قلقهم على تراثها ومستقبلها ؛ ولهذا كان الخطأ في الإعراب قديماً من أول الأسباب الداعية إلى وضع علم النحو العربي كله خوفاً على العربية أن يتطرق إليها لحن أو فساد ، وحرصاً على القرآن الكريم أن يزحف إليه هذا اللحن .

ومهما يكن الربط وقوته بين الفصحى والإعراب ؛ فإن هذا لا يسوّغ أن ينظر إلى اللغة على أنها الإعراب وحده ، أو ينظر إلى الإعراب على أنه اللغة . إن الإعراب فرع من فروع النحو ، وهو فرع له شأنه وخطره ، والنحو جانب من جوانب دراسة اللغة . فاللغة واللغة ثم اللغة أولاً ، يلي ذلك النحو والإعراب . إن دراسة النحو تبدأ من اللغة بهدف تحليل جملها ، ولا يمكن أن تبدأ دراسة اللغة من النحو ؛ لأن النحو علاقات ، وكيف نقيم علاقات بين ما لم نحصله بعد ؟

لقد كان الدارس منذ أربعين سنة يبدأ دراسته في المدرسة وقد حفظ قسطاً صالحاً من أنقى نص لغوي ، وأعلاه في الفصاحة والبيان ، وأتقن قراءته قراءة صحيحة من غير أن يعرف أسباب ضبطه ، وأعني بهذا النص « القرآن الكريم » . وقد كان « الكتاب » في القرية والمدينة على سواء يؤدي دوراً مهماً في هذا المجال ، فكان الدارس عندما يلتقي بدراسة النحو بعد ذلك لا يحس نفوراً أو جفوة وغرابة ؛ لأنه يتعلم قواعد لغة له منها حصيلة صالحة ، ويصبح

العبء عليه خفيفا حمله ، لأنه في الواقع يستكشف فحسب أسباب ما يؤديه بالفعل من رفع ونصب وجر .

ومن جانب آخر ، كانت عدم مجانية التعليم تدفع بكثير من الناس في مصر خاصة إلى أن يلجئوا إلى الأزهر يلقون فيه بأبنائهم لينالوا حظهم من التعليم المحايي ، وكانت المسح التي يقدمها الأزهر للوافدين من البلاد العربية والإسلامية مغرية للكثيرين أن يلتحقوا به . وكان شرط دخول الأزهر والالتحاق به في ذلك الوقت هو حفظ القرآن الكريم حفظا كاملا متقنا مع جودة التلاوة ، وكان التلميذ يحفظه في سن مبكرة دون العاشرة من عمره أو يزيد قليلا ، وهي السن التي تقبل التشكيل والإعداد . صحيح أن التلميذ في هذه السن الغضة لم يكن يعرف معاني كثير مما يحفظ ، ولكن المهم أن لسانه قد درب على نطق اللغة نطقا سليما صحيحا ، إذ كان لا يسمح له مطلقا بأى لون من ألوان الخطأ صرفيا كان أو نحويا من غير أن تكون هناك معرفة لا بالصرف ولا بالنحو من جانب المعلم والمتعلم كليهما في كثير من الأحيان . وكان كثير من هؤلاء الذين يتخرجون في « الكتاب » يذهبون إلى المدارس بدلا من الأزهر ، ويتخرجون في كليات الطب والهندسة والعلوم والتجارة والحقوق والآداب وغيرها ، وكانوا - مع ذلك - لا يفقدون قدرتهم التي اكتسبوها صغارا ومهارتهم اللغوية التي رسخت في أذهانهم ونقشت في عقولهم الطرية حينئذ ؛ ولذلك لم يكن من المستغرب - فيما سلف - أن نجد الطبيب الشاعر ، والمهندس الشاعر ، والكاتب الذي تخرج في كلية التجارة أو العلوم أو غيرها .

وكان أن تغيرت ظروف الحياة ، وأصبح التعليم بالجمان - وهذا حق الفرد على الدولة - وصار الناس لا يتهيئون التعليم في المدارس ، وانتشر عدد كبير من المدارس في القرى والنجوع ، وأصبح التعليم غير مكلف ، وزج الناس بأبنائهم في المدارس ، وفقد « الكتاب » دوره ، وانقرضت أو كادت صناعة تعليم القرآن وتحفيظه ، وانصرف الناس عن الأزهر ؛ فلم تعد له ميزة المجانية التي كان يتمتع بها ، واضطر الأزهر إلى التنازل عن شرطه القديم ، وهو حفظ القرآن ، وصار

ملجأ لكل تلميذ يفشل في النجاح في القبول بالمدارس الإعدادية ، يأوي إليه وهو خالي الوفاض كما يقولون من كل شيء حتى من القدرة على القراءة والكتابة . وأصبح يلتحق بالأزهر بعد ذلك وفقا لقوانين تطويره التي صدرت في أوائل الستينيات من لم يتقوا تعميمهم الأولي فيه ، واختلط الحابل بالنابل .

ونشأ جيل في الأزهر والمدارس والجامعات الأخرى على السواء لم يحفظ شيئا من القرآن ، ولم يتدرب لسانه على نطق نصوص أخرى من اللغة نطقا صحيحا ، لأن القداسة الدينية كانت تحول دون الخطأ في نطق القرآن ، ولم يتح لهذا الجيل وما تلاه أن يسمع اللغة صحيحة ، فكل المواد تدرس له بالعامية ، حتى إن اللغة العربية وآدابها وقواعدها نفسها أصبحت تدرس له كذلك بالعامية (هل ينفع الأسف والحسرة هنا ؟) ويترك التلميذ لكتابه غير المضبوط بالشكل ضبطا تاما ، ويحاول أن يستذكر دروسه من أجل النجاح بطبيعة الحال ، فيترجم أثناء القراءة كل ما يقرؤه بالفصحى إلى اللغة التي يجيدها وهي العامية ، ثم قد يتخرج هذا التلميذ في كلية متخصصة في اللغة العربية وآدابها أو قسم معد لذلك ، ويناط به تدريس هذه اللغة ؛ إذ أصبح منظورا إليه على أنه خبير في العربية وفروع دراستها ، ولا يجد هذا « الخبير » الجديد ما يقوله لتلاميذه ، ويحيلهم إلى الكتاب ، ليستظفروا تنقا منه تضمن لهم النجاح ، وعلى هذا النحو دارت الدائرة حتى أغلقت واستحكم إغلاقها .

فإذا نظرنا في الكتاب نفسه الذي أعد لغرض تعليم العربية ، وجدناه كتابا سيئا رديئا غاية الرداءة والسوء منهجا وأسلوبا واختيارا (قارن أى كتاب لتعليم العربية في أية مرحلة تختارها بالكتب المماثلة التي أعدت لتعليم الإنجليزية على سبيل المثال ، وسوف يدهشك أن الوصف بالسوء والرداءة ليس كافيا على الإطلاق) ، إذ يقوم بتأليفه عدد من القائمين على التدريس والتوجيه ، وبجامل هؤلاء بعضهم البعض الآخر أو يجاملون أصدقاءهم ، فيختار هذا « قصيدة » لزميله أو صديقه ، ويقدمها في الكتاب الموضوع على حسب « المنهج » على أنها للشاعر « فلان » ، وطبعها لا ينسى أن يضع هامشا طويلا فيه بيانات عن سنة

مولده وأماكن تلقي تعليمه وغير ذلك ، فإذا جاء لشرح هذه القصيدة اقتصر على شرح المفردات بوصف ذلك تحليلاً أدبياً ونثر الأبيات نثراً مشوهاً غير مبين . وبذلك ينسلخ التلميذ عن لغته وعن تراثها وعن فنها الحقيقي ، وكلما تقدم في الدراسة ؛ ازداد به البعد عن اللغة ، بالدخول في تعميمات ضارة تبتعد به عن النصوص وقراءتها . ومن الغريب أنه في الوقت الذي ابتعد فيه التعليم الأولي عن تحفيظ القرآن الكريم ابتعدت مناهج اللغة العربية في المدارس عن النصوص اللغوية الناصعة التي تصور اللغة تصويراً يجبها إلى التلاميذ ويعرهم بالاهتمام بها ، وتستطيع أن تقارن ما يدرسه أبك الآن في المراحل التعليمية المختلفة ، وما كنت تتلقاه في المراحل التعليمية نفسها أو ما يعادها في سني تعلمك ، وسيهولك مقدار ما تجد من فروق .

وحصيلة كل هذه الأمور المتشابكة ضعف اللغة العربية الفصحى على ألسنة المتكلمين وأقلام الكتاب ، وما نعاينه من مشكلات في هذا المجال .

وأخيراً يلقي كثير من الناس التبعة على « النحو » وطريقة تعليمه وتدرسه ، والسحو نفسه من كثير من هذا براء إلى حد ما . لقد ضعفت استجابة الطلاب لدراسة النحو ، لأن لغتهم ضعيفة ، فإذا قويت لغتهم قوى النحو وقويت الاستجابة له .

إن هضة اللغة جزء من الهضة الاجتماعية الشاملة التي تقوم على الدراسة والتخطيط الدقيق المتقن ، أما القفزات العشوائية أو العفوية غير المستندة إلى إعداد منظم فهي بناء على رمال سرعان ما ينهار .

إن الضعف اللغوي يستلزم ضعفاً نحوياً بالضرورة ، وليس العكس ؛ لأن الذي لديه حسن لغوي مدرب سرعان ما يستوعب قواعد اللغة ، ولا يجد فيها عثاً ، ولا يستعشر منها نفوراً ، أما أولئك الذين يسترون عجزهم اللغوي بكرهم للنحو وضيقتهم به وبأهله ، فهم مخطئون ، لأنهم لو أحسنوا إعداد أنفسهم بالقراءة والاطلاع لاستقام لهم أمر النحو ولصلح حالهم معه .

لقد ظن كثيرون ممن تكون صناعتهم « الكلام » أنهم يتخلصون من عبء هذا « النحو » البغيض إذا هم أعلنوا في تعالٍ ومباهاة أنهم لا يحسنون هذا الذي يسمى « النحو » وبذلك يصبحون بنجوة من العتب والملحاة ، فإذا ضاق عليهم الأمر ، أظهروا البرم بالنحو والشكوى منه . فهل هؤلاء وأولئك على حق في هذه الشكاية ؟

الشكوى من النحو قديما وحديثا :

بدأ النحو في أمره سهلا ميسورا له غاية واضحة وهدف محدد هو ضبط النص القرآني في الأداء حتى لا يتسرب إليه لحن . وكان الغرض منه وضع الضوابط التي ترشد القارئ لمواضع الرفع والنصب والجر وغيرها حتى لا يحدث ما حدث من القارئ الذي كان يقرأ الآية الثالثة من سورة التوبة في قوله تعالى ﴿ وَأَذَانٌ مِنَ اللَّهِ وَرَسُولِهِ إِلَى النَّاسِ يَوْمَ الْحَجِّ الْأَكْبَرِ أَنَّ اللَّهَ بَرِيءٌ مِنَ الْمُشْرِكِينَ وَرَسُولُهُ ﴾ فنطق « ورسوله » الثانية بالجر بدلا من الرفع ، أو ما حدث من القارئ الذي كان يقرأ الآية الرابعة والعشرين من السورة نفسها في قوله تعالى ﴿ قُلْ إِنْ كَانَ آبَاؤُكُمْ وَأَبْنَاؤُكُمْ وَإِخْوَانُكُمْ وَأَزْوَاجُكُمْ وَعَشِيرَتُكُمْ وَأَمْوَالٌ اقْتَرَفْتُمُوهَا وَتِجَارَةٌ تَخْشَوْنَ كَسَادَهَا وَمَسَاكِنُ تَرْضَوْنَ أَحَبُّ إِلَيْكُمْ مِنَ اللَّهِ وَرَسُولِهِ وَجِهَادٍ فِي سَبِيلِهِ فَتَرَبَّصُوا حَتَّى يَأْتِيَ اللَّهُ بِأَمْرِهِ ﴾ فقرأ كلمة « أحب » مرفوعة بدلا من قراءتها منصوبة .

وقد اصطنع أبو الأسود الدؤلي - أول من وضع مبادئ النحو العربي على أشهر الآراء - نقطه الذي عرف بنقط أبي الأسود في ضبط المصحف ؛ إذ يروي أن زياد ابن أبيه عامل البصرة لمعاوية بعث إلى أبي الأسود أن اعمل شيئا تكون فيه إماما ينتفع الناس به وتعرّب به كتاب الله . فاستعفاه من ذلك أبو الأسود ، حتى سمع قارئاً يقرأ ﴿ أَنَّ اللَّهَ بَرِيءٌ مِنَ الْمُشْرِكِينَ وَرَسُولُهُ ﴾ - بجر رسوله - فقال: ما ظننت أن أمر الناس صار إلى هذا، فرجع إلى زياد، فقال له: سوف أفعل ما أمر به الأمير ، فليبغني كاتباً لقنا يفعل ما أقول . وتخبر أبو الأسود كاتباً دكياً وقال له : إذا رأيتني قد فتحت فمي بالحرف فانقط نقطة فوقه على

أعلاه ، فإن ضمنت فمي فانقط نقطة بين يدي الحرف - أى بجواره - وإن كسرت فاجعل النقطة تحت الحرف ، فإن أتبت شيئاً من ذلك غنة - أى تنوينا - فاجعل مكان النقطة نقطتين^(٥) .

وتولى تلاميذ أئى الأسود عمله بالبسط والتفصيل ، وكان من تلاميذه يحيى ابن يعمر ، وعُتْسَة الفيل ، وميمون الأقرن ، ونصر بن عاصم . وقد أصبح لجماعة الحوئين هذه سطوة معوية يخشاهم الأمراء ، ويقال إن الحجاج بن يوسف الثقفي - وهو من هو قسوة وفظاظة - قال ليحيى بن يعمر: أتجدي الحن؟ قال : الأمير أفصح من ذلك . قال : عزمت عليك لتخبرني - وكانوا يعظمون عرائم الأمراء - فقال يحيى بن يعمر : نعم ، في كتاب الله . قال ذلك أشنع له ، ففي أى شيء من كتاب الله ؟ قال : ﴿ قل إن كان آباؤكم وأبناؤكم وإخوانكم وأزواجكم وعشيرتكم وأموال اقترفتموها وتجارة تخشون كسادها ومساكن ترضونها أحب إليكم من الله ورسوله ﴾ فترفع أحب وهو منصوب . قال : إذا لا تسمعني ألحن بعدها . ونفي الحجاج يحيى بن يعمر إلى خراسان حتى لا يسمعه يلحن^(٦) .

ثم كان من بعدهم عبد الله بن أئى إسحاق الحضرمي ، وكان أول من بعج النحو ومد القياس والعلل كما يقول ابن سلام^(٧) ، وراد نشاط النحاة ، وكثر تحكمهم في الصواب والخطأ ، وفيما يحوز وما لا يحوز ، وكان الشعراء ، لما طبعوا عليه من حرية وتمرد ، أكثر الناس تمرداً على سلطة النحاة وتحكمهم ، وبدأوا بالشكوى من النحو والنحاة معاً ، وأخذوا يضيقون بما يلزمهم به النحاة من

(٥) مصر أحياناً لحويين مصريين سبوا في ١٦٠ ، وبصاح الوقف والابتداء لابن الأنباري ٣٩١ م بعدد ساء لره على ساء لحد لقفصي ٥١٠ ، ونزهة الأبناء في صيقات الأدباء لأئى البركات ابن أئى . وتحكم في نقد لمصنف سبدي ٦٠٠ م رهر في علوم البعة لسيوطي ٣٩٨/٢

(٦) أنظر أحياناً لحويين مصريين سبوا في : ٢٣ (تحقيق كركو) .

(٧) مصر صيقات لحوول الشعراء ١٤١ (تحقيق محمود شاكر) .

قواعد . وفي المصادر العربية كثير من الطرف والنوادر التي تدور حول هذا المجال . ومن ذلك ما كان بين المرردق وعبد الله بن أبي إسحاق ، وعنبسة الفيل ، وما كان بين شار والأخفش أو سيبويه ، ومروان بن أبي حفصة وأبي محمد اليزيدي ، وعبد الصمد بن المعدل وأبي عثمان المازني . والمنشي وابن خالويه^(٨) . ولكننا نقرأ هذه الأخبار جميعا في كتب الأدب والطبقات والأُمالي فلا نحس إلا أنها تمثل بعض المداعبات التي تقسو أحيانا بين الشعراء والنحاة ، ولا نعلم موقفا اتخذ أحد من هؤلاء الهاجين للنحاة يسيء فيه إلى « اللغة » نفسها . إهم كانوا يفرقون بين الحوي واللغة ، فاللغة ملك الجميع شائع بينهم ، ويكفي أن هؤلاء الشعراء مبدعون ممن يثرون اللغة ويخصبونها عطاءها ، ويرفدون منابعها التي تعود عليها بالخصب والفاء .

وفي القرن السادس الهجري ظهر في الأندلس عالم ديب لغوي حاول أن يغير طريقة النحويين في تحليل اللغة ، وأن يتتبع طريقة أخرى تتخلص من العيوب التي رآها في دراسة نحوي المشرق وأعني بها القياس والعامل والعلة الثواني والثالث في كتاب سماه « الرد على النحاة » وهذا العالم اللغوي هو ابن مضاء القرطبي .

ويعد هذا الكتاب محاولة من صاحبه لوضع نظام تحليلي جديد يعبر عن شكوى من النظام النحوي المشرقي ، يقول في مقدمته « وإني رأيت الحويين - رحمة الله عليهم - قد وضعوا صناعة النحو لحفظ كلام العرب من اللحن ، وصيانتهم عن التغير ، فبلعوا من ذلك الغاية التي أموا ، واتبهوا إلى المطلوب الذي ابتغوا ، إلا أنهم التزموا ما لا يلزمهم ، وتجاوزوا فيها القدر الكافي فيما

(٨) عراقي هـ . الشعر . لسان فيه ٨٥١ هـ . أحبا لنحويين بصريين مسبقين ١٨٠٠ . ٢٠٠ . ٢١٠ . ٢٢٠ . ٢٤٠ . ٢٥٠ . مراتب الحويين لأبي الطيب نعوي ١٢٠٠ . ١٣٠٠ . ٣٩٠٠ . حصائص لسان حي ٢٣٩١ . ٢٤٠٠ . لأعني أبي الفرج الأصبهاني ٢٠٩٣ . ٢١٠٠ (طبعة در -) وموشح لسان بني ٣٨٥٠ وديك لأعني لسان حكا ١٠٤١ . سيبويه ١٠٤٠ هـ . حقه الأندلس - سجدى نصف ٢٠ وما بعدها . وغيرها من المصادر .

ردوه منها ، فتوعرت مسالكها ، ووهنت مبايها ، وانحطت عن رتبة الإقناع حججها حتى قال شاعر فيها :

تربو بطرف ساحر فاتر أضعف من حجة نحوي^(٩) ،

ولكنه لم يستطع أن يتهم هذا العلم بأنه خالٍ من القدرة على الإقناع بالحجة والبرهان ، فقال عقيب النص السالف مباشرة « على أنها إذا أخذت المأخذ المبرراً من الفضول المحرد عن المحاكاة والتخيل ، كانت من أوضح العلوم برهاناً ، وأرجح المعارف عند الامتحان ميزاناً ، ولم تشتمل إلا على يقين أو ما قاربه من الظنون »^(٩) .

وإذا عرفنا أن مؤلف هذا الكتاب كان من رعايا دولة « الموحدين » التي أنشأها ابن تومرت في المغرب ، واتسعت فشملت الأندلس ، وتمكن لها في عهد يعقوب بن يوسف بن تومرت (٥٨٠ - ٥٩٥ هـ) الذي دوخ فرنج الأندلس وأنزل بهم هزائم منكرة ، وفي عهد يعقوب هذا وضحت ثورة الموحدين على المشرق وعلمائه وعلومه ، وتولى يعقوب نفسه قيادة هذه الثورة ؛ إذ أمر بعدم تقليد أحد من أئمة المشرق ، وأمر بإحراق كتب المذاهب الأربعة المشهورة ، وغيرها من كتب اللغة بعد أن يتزع منها القرآن والحديث النبوي ، وكان غرضه من ذلك كله حمل الناس على الظاهر من الكتاب والسنة فحسب ، أقول إذا عرفنا أن مؤلف الرد على السحابة عاش في هذا العصر عرفنا أن العصر كان عصر ثورة على المشرقيين بكل ما يمثونه ، فلا عجب أن يتولى أحد رجال هذه الدولة الرد على نخبة المشرق كما فعل غيره مع الفقه وعيره من العلوم ، يقول الدكتور شوقي ضيف محقق هذا الكتاب في دراسته عنه « وقد كانت دولة الموحدين - منذ أول الأمر - تدعو إلى هذه الثورة ، حتى إذا كان يعقوب رأياء يأمر بحرق كتب المذاهب الأربعة ، يريد أن يرد فقه المشرق على المشرق ، وقد تبعه ابن مضاء قاضي القصاة في دولته ، فألف كتاب « الرد على النخبة » يريد أن يرد به نحو المشرق على المشرق ، أو

(٩) الرد على سحابة لابن مضاء لفرطلي : ٨٠ ، ٨١ (تحقيق الدكتور شوقي ضيف - دار الفكر

بعبارة أدق يريد أن يرد بعض أصول هذا النحو ، وأن يخلصه من كثرة الفروع فيه ، وكثرة التأويل ، مستنفا في ذلك بسنة أميرة يعقوب ؛ إذ كان يعجب مثله - على ما يظهر - بمذهب الظاهرية ، فذهب يحاول تطبيقه على النحو . وقد بدأ فرفض نظرية العامل التي جعلت النحاة يكثر من التقدير ، وهو تقدير يؤدي إلى عدم التمسك بحرفية أي الذكر الحكيم ، تلك الحرفية التي كان يعتد بها أصحاب مذهب الظاهر ، وأيضا فإنه اقترض منهم ما يذهبون إليه من نفي العلل والقياس في الفقه ، ونادى بتعميم ذلك في النحو ، حتى نتخلص من كل ما يعوق جريانه وانطلاقه في العقول والأفهام .

ولكن هدم ابن مضاء لأصول النحو المشرقي - مع ما يدعي لآرائه من تخلص للنحو مما يعوق جريانه وانطلاقه - وقف عند الجانب النظري ، ولم يقدم لنا ابن مضاء كتابا يتناول النحو بالمنهج الذي اقترحه ، وقد وعد في كتابه ص (١٠٧) بأنه سيؤلف كتابا يطبق فيه نظريته ، ولعله آلفه ، ولكنه اغتالته يد الزمن فيما اغتالت من تراث .

وقد وجد في آراء ابن مضاء سندا وحجة كثير ممن هاجموا النحو في العصر الحديث وشكوا من صعوبته وتعقيداته .

إن دراسة النحو نفسها مستويات ، ولا ندري على وجه الدقة ما المستوى الذي يشكو منه الشاكون في عصرنا الحاضر . وإن أيسر هذه المستويات هو المستوى السهل الذي يتوقف عند حد بيان عناصر الجملة وعلاقتها بعضها ببعض الآخر ، فإذا قلت مثلا : « الشمس مشرقة » فهذه الجملة تتألف من « مبتدا » هو كلمة (الشمس) و « خبر » هو كلمة (مشرقة) وبينهما علاقة الإسناد ، وكتابهما مرفوعة ، وعلامة الرفع هنا هي الضمة الظاهرة ، فإذا قلت « أشرق الشمس » فهذه الجملة تتألف من الفعل « أشرق » وفاعل « الشمس » ، وبينهما علاقة الإسناد ، وهناك علامة الفاعلية وهي الرفع وهو هنا بالضمة الظاهرة . وتندرج مستويات الدراسة النحوية حتى تصل إلى مرحلة الصعوبة الحقيقية عندما ينحدر الحديث إلى فلسفة النحو وقضاياها ، وهذا المستوى الذي يمكن أن يوصف

بالصعوبة عند البعض لا يطلب من أحد معرفته إلا المتخصص في هذا المجال الذي يعد لهذا الأمر ويراد عليه .

وفي الحق أن النحو علم يتطلب من الدارس صبرا على استساغته أول الأمر ورياضة وممارسة ، ثم لا يلبث أن يسلس القياد . وقد كان سهلا إبان نشأته . ولكنه اختلطت به بعد مرحلة الصفاء الأولي شأن كل شيء في نشأته شوائب من الجدل والبعد عن روح النصوص والتفريعات المتعددة ، ولكن هذه الأمور كلها شيء لا يعني به إلا الدارسون المتخصصون في أقسام اللغة العربية في الدراسات العليا ، ولا يطلب من غيرهم معرفته أو الإلمام به . والمستوى الذي يشكو منه الشاكون حديثا - حسبما يظهر من كلامهم - ليس إلا المبادئ الأساسية التي ينبغي لكل ناطق بالفصحى أن يعرفها أو يلتزم بها تطبيقا ونطقا ولا بد منها لاستقامة الطق ووضوح العبارة إذا كنا حقا حادين في ادعاء التمسك بالفصحى .

والواقع أن أسباب الشكوى الحديثة تتمثل في عدة أمور كلها متصلة متلاحمة أجملها فيما يلي دون النظر إلى شكوى الطلاب ، لأن لهذه أسبابها الأخرى ، وعلاجها موكول إلى المسؤولين عن التدريس والقائمين به .

أولا : إن النحو بوصفه دراسة لقواعد العربية يمثل قيدا ثقيلا لكل متكلم من شأنه أن يتحدث بالفصحى ، ويتمثل له هذا « النحو » سوطا يلهب كرامته إذا كان لا يجيد الحديث بالفصحى ويعلم من نفسه ذلك ، وبخاصة إذا كان يتكلم فيمن يعلم أن منهم من يدرك مواقع خطئه ، فلا يجد مثل هذا ما يعتذر به إلا كراهيته للنحو والنحاة ، أما النحو فلائنه لا يحسنه ، ومن جهل الشيء عاداه ، وأما النحاة فلائهم هم الذين يعرفون خطأه ومواضع الضعف فيه .

ثانيا : إن النحو يبحث التراكيب ووظائف الكلمات في الجملة وعلاقة الكلمة بالأخرى والجملة بغيرها . وهذا يقتضي قدرا من المراتبة والتذوق والنفاذ إلى أسرار العبارة ، لأن كل وظيفة من هذه الوظائف التركيبية لها علامة خاصة تدل عليها ، ولا يتيسر هذا القدر من التذوق والمراتبة إلا بالثقافة والقراءة الصحيحة الواسعة ؛ ومن هنا كان الجهل بنحو الجملة كاشفا عن الضحالة وعدم

الأصالة وضمور الثقافة وعورة الادعاء والجهل باللغة وآدابها ، ولذلك انصب
سخط هؤلاء الساخطين وكراهيتهن على النحو وأهله دون غيرهم .

ثالثا : إن كثيرين ممن يصطبعون الكلمة وسيلة للعيش والحياة لا يحسنون
استخدامها ولم يتخرج كثير منهم في معاهد دراسة اللغة العربية ، ولا يعتقدون أن
هناك ما يلزمهم بتحسين وسائلهم في الاتصال بجماهيرهم ، ولا يدركون مدى
الخطورة التي تترتب على جهلهم بأساليب العربية الصحيحة في التعبير . وبمرور
الزمن يتكون لديهم إحساس خادع بالتميز الزائف والغرور الأجوف ، فإذا ما نهوا
إلى أنهم لا يحسنون وسيلتهم ولا يجيدون استخدام لغتهم انفجر غضبهم وحقهم لا
على أنفسهم وتقصيرهم بطبيعة الحال بل على « النحو » الذي لا يعرفون سواه
مظهرا للعربية السليمة .

بعد ذلك ، هل نريد من كل هؤلاء أن « يتكلموا » بالعربية المعربة ؟ وهل
الإعراب مشكلة هو الآخر ؟ أو هل الإعراب ضرورة من ضرورات العربية أو أنه
يمكن التخلص منه ؟ وهذه قضية أخرى .

قضية الإعراب :

ظاهرة الإعراب من أوضح الظواهر اللغوية في العربية الفصحى ؛ إذ لا
تشاركها لغة سامية أخرى في وجود هذه الظاهرة مستمرة في حياتها واضحة
مطردة السلطان .

وليس مما يفيد العربية في شيء أن نلتمس لوجود الإعراب فيها على صورته
المعروفة ضروريا من المعاذير ، فقبح الحديث عن وجود إعراب في لغة أخرى من
فصيلة لغوية لا تنتمي إليها العربية كاللاتينية والألمانية أو غيرها ، فلن يُسَوَّح ذلك
وجود الإعراب في العربية ، ولن يعين على فهم هذه الظاهرة فيها . وينبغي بدلا
من ذلك أن ندرس العربية نفسها في مراحلها القديمة ، وأن نقارن ظواهرها اللغوية
بأخواتها الساميات ، فذلك أدنى للغاية وأشبه بالصواب ، وإن كان لا يفوتنا هنا
أن نشير إلى أن أصحاب اللغات التي بها إعراب كالألمانية مثلا واليابانية لا يشكون

من ثقل الإعراب عليهم وعسره ومشقته على ألسنتهم ، ويأخذون أنفسهم بتعلم لغتهم ودراستها وفقه أسرارها وينصرفون إلى ذلك في جد وصبر واعتزاز ، ولم يفعلوا مثلما نفعل نحن من إضاعة الوقت في الشكوى والصراخ دون أن نقدم حلولاً ، أو ننصرف إلى البحث والدراسة . ولعل هذا من أسباب تقدم أصحاب هذه اللغات وانتهاء أهل العربية جميعاً إلى العالم الثالث .

ولست أريد أن أقف طويلاً أمام تأكيد أن ظاهرة الإعراب في العربية ظاهرة أصيلة من ظواهرها ، فإن دراسي اللغات السامية يتفقون على أن العربية قد احتفظت أكثر من أخواتها الساميات بكثير من الصور الصادقة لعناصر اللغة الأولى مثل الكمية الأصلية تقريباً من الأصوات الساكنة ، وكذلك الحركات القصيرة في المقاطع المفتوحة ، ولا سيما في وسط الكلمات ، وأيضاً مثل الفروق النحوية الكثيرة التي أفسدت إن قليلاً أو كثيراً في اللغات السامية الأخرى . وإنه لا تكاد تُعَدُّلُها في ذلك لغة سامية أخرى . ويرجعون السبب في ذلك إلى نشأتها في أقدم موطن للساميين - على ما رجحه كثير من الباحثين - وبقيائها في منطقة منعزلة مستقلة ، فقلَّتْ بذلك فرص احتكاكها باللغات الأخرى ، ولم تذلل لها سبل كثيرة للبعد عن أصلها القديم ؛ ولذلك يقرر المستشرق الألماني نولدكه أن مقارنة قواعد اللغات السامية يجب أن تبدأ حقاً من العربية ، على أن يراعى في التفاصيل كل قريباتها الأخريات ما دمن معروفاً^(١٠) . ويغلو بعضهم فيزعم أن العربية هي الأم السامية الأولى ؛ ولهذا كله لا أود أن أثبت قدم الإعراب في العربية لأنه قد يوجد في أخواتها الساميات، فما دامت العربية هي أقرب اللغات السامية إلى الشقيقات إلى الأم السامية المندثرة - في رأى كثير من الباحثين - فإن القضية يجب أن تنعكس ، فيستدل على وجود ظاهرة سامية في لغة من أخواتها بوجود هذه الظاهرة نفسها في العربية ، غير أن عوامل التطور والتغير كما تعمل على البعد بالخصائص من اللغة الأم ، قد تعمل - أيضاً - على احتفاظ لغة من اللغات

(١٠) انظر : اللغات السامية لولدكه : ١٠ (ترجمة د. رمضان عبد التواب) ، ودرج العباد لسامية بولفسون . ١٤ وشيء العمة وعموها واكتها لها لأب أستاناس الكرمل : ١٢٠ وفصول في فقه اللغة
ع. رمضان عبد التواب : ٣٠ وما بعدها

المهاجرة عن الأم بظاهرة لم يكتب لها في العربية البقاء والحياة استجابة لمتطلبات البيئة الجديدة ، وكل ما يمكن أن يقال في هذا الصدد إن الظاهرة إذا وجدت في الأخوات السامية أو في مجموعة منها فإنه يُستأنس بوجودها فيها على أن الظاهرة أصلية ، ولا يعد دليلا على قدم هذه الظاهرة ؛ فإن سير تطور اللغات غامض في تفاصيله بالنسبة لنا غالبا ، وذلك في المرحلة السابقة للمرحلة التي وصلت إليها وثائق لغوية . والاتفاق بين كثير من اللغات السامية في المسائل النحوية المهمة لا يضمن لنا دائما قدم هذه المسائل ، لأنه كثيرا ما يجري في كل لغة منها تغييرات قياسية مستقلة عن الأخرى كما يقرر نولدكه^(١١) .

وإذا كانت كل لغة من اللغات السامية المتفرعة عن الأم الأولى المندثرة قد أخذت منفردة في التطور ، والسير بظواهرها نحو الاكتمال والنضج ؛ فلما أن نفترض أن ظاهرة الإعراب قد أخذت العربية تعمل على تطورها من حالة السذاجة إلى الحالة التي وصلت إليها في أقدم نصوص العربية ، ويقرر المستشرق يوهان فلك أن العربية الفصحى قد احتفظت في ظاهرة التصرف الإعرابي بسمة من أقدم السمات اللغوية التي فقدتها اللغات السامية باستثناء البالية القديمة قبل عصر نموها وازدهارها الأدبي^(١٢) . فالإعراب - بعد كل هذا - سامي الأصل تشترك فيه مجموعة من اللغات السامية كالأكادية والحبشية ، وتوجد منه آثار في غيرها كما يرى المستشرق بروجشتراسر^(١٣) .

ونحن لا نطلب أن يكون هناك تماثل تام بين اللغات السامية في ظاهرة الإعراب ، بل يكفي أن تكون هذه الظاهرة من الخصائص القديمة لهذه اللغات ، وإذا كانت هذه اللغات قد فقدت هذه الظاهرة ، ولم يبق منها إلا آثار ضئيلة تدل على بدائيتها ؛ فليس ذلك دليلا على أن العربية الفصحى ينبغي أن تفقدها ؛ إذ

(١١) انظر : اللغات السامية : ١١ (ترجمة الدكتور رمضان عبد التواب)

(١٢) عربية يوهان فلك : ٣ (ترجمة الدكتور عبد الحليم لحا)

(١٣) عصر التطور النحوي : ٧٥

لكل لغة ظروفها الخاصة التي تحكم بقاء ظاهرة ما وتطورها أو فناء ظاهرة أخرى .

ومما يتفق عليه الدارسون أن العربية الفصحى كانت لغة الأدب ، وكانت معربة واضحة الإعراب قبل الإسلام . ولا شك أن ارتباط العربية الفصحى بالقرآن الكريم كتب لها الحياة والاستمرار والغلبة والانتشار ، يقول يوهان فك « لم يحدث حدث في تاريخ اللغة العربية أبعد أثرا في تقرير مصيرها من ظهور الإسلام ، ففي ذلك العهد قبل أكثر من ١٣٠٠ عام (نقول الآن قبل أكثر من ١٤٠٠ عام) عندما رتل محمد ﷺ القرآن على بنى وطفه بلسان عربي مبين ، تأكدت روابط وثيقة بين لغته والدين الجديد كانت ذات دلالة عظيمة النتائج في مستقبل هذه اللغة »^(١٤) فقد تكفل ارتباط العرب بالقرآن الكريم من جانب ، والقواعد التي وضعها النحاة العرب في جهد لا يعرف الكلال وتوضيحية جديرة بالإعجاب من جانب آخر بالحفاظ على هذه اللغة ، وقد عاشت إلى الآن ، وإن كان بعض الباحثين يجعلها مستوى واحداً من مستويات خمسة للغة المعاصرة سماه « فصحي التراث » ويرى أنها تكاد تكون لغة مستقلة عن العاميات التي تفرغت عنها^(١٥)

وقد ظلت العربية محتفظة بخاصة الإعراب في التعامل اليومي حتى أواخر القرن الثالث الهجري على مستوى الشحاطب التلقائي العفوي ، ثم أخذت هذه اللغة التلقائية في الانفصال لأن العربية المولدة أخذت في الانتشار ، والدليل على ذلك أن النحويين أنفسهم لم يكونوا يلتزمون بالفحصى في مسامراتهم ومحاوراتهم . ولضياح الإعراب في اللغة التلقائية أو لغة الاستعمال اليومي أسبابه التي تتحمل العربية نفسها بعضها ، وتحمل الظروف الاجتماعية والبيئية بعضها الآخر ، وهذا ما دعا النحاة القدماء إلى تحديد عصور الاحتجاج والتوثيق اللغوي حتى يتاح لهم أن يحافظوا على العربية الفصحى التي تماثل لغة القرآن الكريم ، التي ما زالت قواعده مستعملة حتى اليوم - إلى حد كبير - في المستوى الأدبي شعرا ونثرا ،

(١٤) العربية ليوها ، ص ٩ : ترجمة الديكور عبد الحليم الحارثي .

(١٥) انظر البحث السابق من هذا الفصل .

ولارتباط النحاة بغاية محددة أول الأمر في الحفاظ على لغة القرآن الكريم لم يلتفتوا إلى التطور اللغوي ولم يرصدوا ظواهره إلا بعض شذرات لم يكن من هدفها رصد التطور اللغوي بقدر ما كان يهدف ذلك إلى تصحيحه والتنبيه على ذلك ، ونجد أمثلة لذلك في كتب « الفاخر » لأبي سلمة الضبي ، و« درة الغواص في أوهام الخواص » للحريري وكتب لحن العامة وغيرها .

والذي أود أن أخلص إليه من هذا العرض أمرار كلاهما يحتاج إلى نظر وبحث :

أولهما: أن استخدام الفصحى في المخاطبة اليومية أو ما يسمى باللغة التلقائية ليس متيسرا ، ولا مطلوباً ، وقد تخلص منه المتكلمون بالعربية من أوائل القرن الرابع الهجري ، وليس معنى هذا أنهم أهملوا « العربية الفصحى » ، بل كانوا يستخدمونها قادرين في المستوى الأدبي ؛ ولذلك وصل إلينا من نتاجهم الشيء الكثير وهو ما يكون تراثنا الغني . وليس معنى هذا أيضا أنهم لم يكونوا قادرين على استخدام الفصحى ؛ بل كانوا في مقام الجد من القول ومجال التعليم لا يستعملون سواها .

ونحن لا نطلب من أجل إصلاح العربية أن يفرض على الناس الالتزام بالفصحى في لغة التخاطب ، فسوف يكون هذا غير عملي على الإطلاق ، ولكن المطلوب أن يعمل القائمون بالأمر على تضيق تلك الفجوة الكبيرة بين العامة المعاصرة والفصحى ، وعلى محاولة الارتقاء بالذوق اللغوي عن طريق الالتزام بالفصحى في مجال التعليم وغيره من مجالات الاستخدام الرسمي والإعلامي . وهنا يحىء دور الإعلام بأجهزته المتعددة ؛ لأن اللغة - كما هو مقرر - تكتسب بالسماع ؛ ولذلك كان على أجهزة الإعلام أن تلتزم الفصحى السهلة في مخاطبتها للجماهير ، وكذلك كل من يتصدى لموقف الخطابة والكتابة ، حتى تنشأ ألفة بين الفرد ولغته القومية ، وعندما يطلب منه تعلمها لا يشعر بهذه الفجوة الكبيرة التي تفصله . وينبغي ألا يحتاج في ذلك بأن هذا المستوى لا يلقي استجابة من العامة ، فهذا غير صحيح ، فقد ثبت أن قطاعا كبيرا جدا يستجيب للقصائد الجميلة التي

تغني من مطربين محبوبين ، ويفهمونها ولا يجدون فيها ما يبعدهم عنها ، وقد يكون ذلك الإطار الجميل الذي قدمت به ، وقد يكون ذلك داعياً إلى العمل على اختيار الإطار الذي تقدم فيه اللغة الفصحى .

وثمة مسألة مهمة جداً ، وهي مشكلة « نحو الأمية » وهي تمثل مرضاً مزمناً في البلاد العربية . ونسبة الأمية في مصر مثلاً مرتفعة إلى حد مؤسف (٧٥٪) ، ولا يتصور أن تكون هناك نهضة لغوية شاملة مع هذا الكابوس الثقيل الذي يقف عائقاً بشعاً في طريق أى شعاع من المعرفة والعلم ؛ لأن الأمي يتصور أن من يخاطبه بغير لغته إنما يهزأ به أو يتعالى عليه ، وكثيراً ما يقف اختلاف المستوى اللغوي عقبة في طريق أى نوع من التوعية أو الثقيف .

ولابد لنا من التسليم بأن الإعراب - رغم ثقله على كثيرين - ضرورة في القراءة ؛ لأننا به نستعين على فهم ترانسا كله ، والقرآن الكريم والحديث النبوي . ولا يمكننا أن نفصل عن ماضيها مهما كانت الأسباب ، ولا يمكننا أن نتعد عن فهم نصوصنا الدينية مهما كانت الأسباب أيضاً ، ولذلك كان لزاماً علينا أن نيسر السبيل ونمهدده ونختار أصلح الزوايا للارتكاز عليها في فهم العربية وإفهامها .

ثانيهما : مع التسليم بأن إعراب صعب في الالتزام به ، وبأن من الضروري - مع هذا - أن نأخذ أنفسنا به ، وبروضها عليه ، مع هذا كله لا يصح لنا - في سبيل التهرب من مسئولياته - أن نزعّم أنه شيء مصطعب اعتنسه النحاة ، وألبسوه اللغة قسراً . فهذا الزعم - في الحقيقة - لا تقبله الفطر السليمة ، ولا يسوغ لنا أن ندعو إلى التخلص منه بدعوى أنه غير ملائم للحضارة ، وأن العربية قد تخلصت منه من زمن بعيد في اللغة التلقائية لأنه ليست له قيمة بقائية ، ولو كانت له قيمة بقائية لأبقت العربية عليه في تطورها الدائب وجريانها المستمر^(١٦) .

(١٦) انظر في الدعوة إلى إلغاء الإعراب كتاب الدكتور أنيس فريجة « نحو عربية مبسرة » على سبيل مثال قصلاً عن « لغة العامية ! »

صحيح أنه وجد من النحاة القدماء من يقول إن العلامات الإعرابية ليست دوالً على معاني معينة . ولكننا يجب أن نأخذ هذه الأقوال بغير قليل من الحذر ، ويجب علينا أن نفهم مثل هذه الأقوال في سياقها ولا نبتسرها من محيطها لندلل بها على دعاوي غير محسوبة النتائج إذا أحسننا الظن بأصحابها .

وأشهر من قال بهذا الرأي قديما هو محمد بن المستنير المعروف بقطرب (ت ٥٢٠ هـ) تلميذ سيويه ، وهو قول نقله عنه صاحب كتاب « الإيضاح في علل النحو »^(١٧) وقد ناقشه كثير من الباحثين ، وانتهوا إلى فهم نتائج غير التي يفهمها أصحاب الدعوة إلى إلغاء الإعراب .

وبهمنا هنا أن نشير إلى الرأي المماثل له في العصر الحديث والذي يحظى بشهرة وذبوع بين دارسي اللغة العربية ، وأعني به رأي الدكتور إبراهيم أنيس الذي فصله في كتابه « من أسرار اللغة » تحت عنوان مثير سماه قصة الإعراب .

يرى الأستاذ الدكتور إبراهيم أنيس أن الإعراب قصة نسجها النحاة وأحكموا خيوطها ؛ إذ ابتكروا بعض ظواهر الإعراب ، وقاسوا بعض أصوله رغبة منهم في الوصول إلى قواعد مطردة منسجمة . وكان لهم بهذا الفضل في نشأة ذلك النظام المحكم الذي حدثونا به في كتبهم ، وفرضوه على كل العصور من بعدهم^(١٨) .

ويعجب المرء لهذا الاتفاق المريب الذي لم يحدث له نظير بين النحاة العرب على الإطلاق ، فكل مسألة فيها خلاف ، وثمة اتهام متبادل بين فرقه في الرواية والشواهد ، وبينهم أخذ ورد مستمران ، فكيف سكتوا سكوت الموق عن هذا التواطؤ الذي لم يحدث له نظير من قبل ولا من بعد ؟

(١٧) نصر الإيضاح في علل النحو لأبي نعيم بن سحر . سحر . ج ١ . ص ٧٠ (تحقيق ماري مد)

[م ١٩٥٩]

(١٨) نصر : من أسرار لغة : ٢٠٤ (الطبعة الثالثة)

ولست أدري أين كان النحاة في العصر الجاهلي الذي لم يكن فيه ما يعرف بعلم النحو ولا من يعرفون بالنحاة حتى تواطأ الشعراء على قول ذلك الشعر المحكم الذي لا يستقيم ضبط موسيقاه إلا بضبط نحوه . واعتمده النحاة فيما بعد شواهد لقواعدهم . وإذا كان الشعر الجاهلي من الممكن أن توجه إليه تهمة النحل والتزييف ، فهل من الممكن أن يتعرض لمثل هذه التهمة النص القرآني . ودعنا هنا من العاطفة الدينية ، وليكن سندنا هو حقائق التاريخ ، وحقائق التاريخ تكشف لنا أن النص القرآني هو النص اللغوي الوحيد الذي حظى بما لم يحظى بمثله نص لغوي آخر من حيث الدقة والضبط والأداء وتحري الرواية وتواترها تواترا يستحيل في مثله التواطؤ على الكذب وتحريف المتن والسند ، وقد نقلته الحفظة جيلا بعد جيل عن رسول الله ﷺ كما قرأه عليهم بإعرابه وضبطه . فهل كانت أشباح النحاة موجودة آنذاك لتحكم ضبط قواعده التي استخرجها النحاة فيما بعد ؟

ويرى الدكتور إبراهيم أنيس أن ليس للحركة الإعرابية مدلول ؛ إذ لم تكن تلك الحركات الإعرابية تحدد المعاني في أذهان العرب القدماء كما يزعم النحاة ، بل لا تعدو أن تكون حركات محتاج إليها في كثير من الأحيان لوصل الكلمات بعضها ببعض (١٩) .

وهب أن الحركات الإعرابية خالية من المدلول ، فهل يحق لنا نحن أن نتصرف فيها فنلغنها أن نبقها . إن اللغة هكذا ، ومن أرادها ما هي عليه فعليه أن يبحث فيها ويفسر ويكتنه أسرارها ، وليس من حق فرد أيا كان أن يلغي شيئا منها أو يضيف إليها شيئا ليس منها ، لأن اللغة ليست ملكا لفرد واحد يتصرف فيه كما يتصرف وارث مال أبيه ، وأيا كان الأمر فإن ما يقوله الدكتور إبراهيم أنيس شبيه بما قاله قطرب في أواخر القرن الثاني الهجري . ثم إننا نتساءل : ما هذه المعاني التي يتحدث عنها الدكتور إبراهيم أنيس ؟ يبدو أنه يقصد بالمعاني ها المعاني غير النحوية . ونحن نرى أن المعاني التي يقصدها النحاة عندما يقولون إن الإعراب

كاشف عن المعاني هي المعاني النحوية من فاعلية ومفعولية وغيرهما ، وأنهم كانوا يعنون بالفاعل ، الفاعل الاصطلاحي لا الفاعل في المعنى ، والمقصود بالفاعل الاصطلاحي : الاسم الذي يقع في هيئة مخصوصة بعلامة مخصوصة بعد صيغة فعلية مخصوصة ، وكذلك كل اسم يقع في وظيفة نحوية معينة . ولكن الدكتور إبراهيم أنيس - فيما يبدو - لم يأخذ النحاة مأخذ الجد حين ناقشهم بهذا المثال « جان مَنْ باع السمك » و« جاءني بائع السمك » وتساءل بعد ذلك : لم كانت كلمة « السمك » في الجملة الأولى منصوبة وفي الثانية مجرورة ؟

وإذا أخذنا سؤاله على أنه لا يقصد به التهكم والسخرية ؛ فإن الإجابة واضحة ، وهي أن كلمة « السمك » في كلتا الجملتين مختلفة الموقع أو الوظيفة ، ولذلك اختلفت العلامة الإعرابية الدالة على الوظيفة النحوية .

ويرى الدكتور إبراهيم أنيس أن الذي يحدد معاني الفاعلية والمفعولية ونحو ذلك مما عرض له أصحاب الإعراب - على حد تسميته - مرجعه أمران^(٢٠) : أولهما : نظام الجملة العربية ، والموضع الخاص لكل من هذه المعاني النحوية في الجملة .

ثانيهما : ما يحيط بالكلام من ظروف وملابسات .

ونحن نتفق مع سيادته كل الاتفاق في هذا ، غير أننا نضيف إليه أن نظام الجملة العربية هو الذي اصطنع أيضا هذه العلامات الإعرابية فيما اصطنع من وسائل لإحكام الترابط والالتحام بين أجزائها ولبيان المعنى النحوي ، ولتكون علامات لغوية على موضع كل جزء ووظيفته ، ولذلك سمح هذا النظام بحرية الترتيب بين بعض هذه الأجزاء اعتمادا على العلامة الإعرابية ، وحظر التقديم أو التأخير في بعض الحالات التي تحتفي فيها هذه العلامات الإعرابية أو إذا كانت ملبسة .

(٢٠) انظر السابق : ٢٢٨

وخلاصة رأى الدكتور إبراهيم أنيس في تفسير الإعراب أن الحركات الإعرابية جيء بها أساساً للتخلص من التقاء الساكنين ؛ لأن الأصل في الكلمة أن تكون ساكنة الآخر ولا تحرك إلا حين تدعو الحاجة إلى هذا التحريك ، وهناك عاملان تدخلان في تحديد حركة التخلص من التقاء الساكنين :

أولهما : إثارة بعض الحروف لحركة معينة كإثارة حروف الحلق لفتحة .
والعامل الثاني : هو الميل إلى تجنب الحركات المتجاورة .

وأما الإعراب بالحروف ففي رأيه أنه لا يكاد يمت لحقيقة اللغة بصلة ، ولا يكاد يعدو أنه كان لبعض الكلمات المعينة أكثر من صورة في اللهجات السامية ، ولكن أصحاب اللهجة الواحدة كانوا يلتزمون صورة واحدة لا ينحرفون عنها في كل الحالات والمواضع . وقد جمع النحاة بين هذه الصور ، ولفقوا منها الإعراب بالحروف^(٢١) .

ومن المدهش حقاً أن الناس جميعاً استجابوا لما فرضه النحاة عليهم من قواعد . مع أنه من المعروف أن قواعد اللغة ليست من الأمور التي تخرع أو تفرض على الناس . وكأن الله قد ضرب على آذان الناس جميعاً حتى أعم النحاة فعلتهم في الخفاء وسحروا بها الناس أجمعين .

إننا إذا تخلينا عن الإعراب في الحديث اليومي ، فلا يمكننا التخلي عنه فيما يتعلق بالقرآن الكريم والحديث الشريف وتراث أربعة عشر قرناً من الزمان أو يزيد ، وفيما يتعلق أيضاً بمجال الأدب والفكر الرفيع .

ولقد كان « الإعراب » وراء كثير من المحاولات التي بذلت لتيسير التحو على الناشئة وتذليل السبيل أمامهم لإجادته وإتقانه .

(٢١) نصر السابق صفحة : ٢٥٨

(٢٢) مذهب تحديد في لحو وإسلافة ولأدب ، فمن الحولي : ٤٧ ، ٤٨

محاولات التيسير :

كان في تصور كثير من الباحثين أن إصلاح العربية وتيسيرها على المتعلمين والدارسين يبدأ من النحو ، ولهم في ذلك بعض العذر ، ذلك أن النحو - كما أشرت من قبل - يهتم بدراسة العلاقة بين أجزاء الجملة ، ويُعني بكيفية التركيب وطرائقه ، ومعرفة الجملة وخصائصها . ولا شك أن القدرة على تحليل الجملة يمكن الدارس من امتلاك ناصية اللغة ؛ ولذلك عمد كثير من الباحثين إلى البدء من النحو في إصلاح العربية وتيسيرها .

ويمكن القول بأن ثورة سنة ١٩١٩ في مصر قد أعقبتها شعور قومي جارف بالإصلاح والرغبة فيه في ميادين مختلفة ومجالات متعددة ، ومن بينها جانب اللغة ، وقد عمد المصلحون إلى إحياء ما اندثر ، ومحاولة تجديد خلاياها والنهوض بها من جديد . ونستطيع أن نلمس أن كل الدعوات للإصلاح في مجال اللغة بجوانبها قد بدأت بعد ثورة ١٩١٩ . ففي ميدان نقد الشعر ، ومحاولة إحلال روح جديد في الشعر العربي يغير دمه ويمده بخلايا جديدة نجد « مدرسة الديوان » التي تزعمها العقاد والمازني ، ويمكن أن يضم إليهما عبد الرحمن شكري مع أنهما هاجماه فيمن هاجموا في « الديوان » الذي صدر سنة ١٩٢١ م .

وفي مجال إعادة النظر إلى القديم ومحاولة تأسيس منهج للنظر في نصوص الشعر الذي ينتمي إلى العصر الجاهلي ودراسة الأدب بعامة ظهر كتاب « في الشعر الجاهلي » سنة ١٩٢٧ م وقد أثار ضجة هائلة ، وألفت مجموعة من الكتب للرد عليه ، وما زالت بقايا هذه الضجة يتردد صداها في بعض الرسائل الجامعية حتى اليوم ، وقد وصل الأمر إلى حد الرمي بالكفر والإلحاد ، وكان من نتيجة ذلك أن أعاد الدكتور طه حسين طبع هذا الكتاب بعد أن حذف منه شيئا وأضاف إليه شيئا آخر وقال في مقدمة هذه الطبعة « هذا كتاب السنة الماضية ، حذف منه فصل ، وأثبت مكانه فصل ، وأضيفت إليه فصول ، وغير عنوانه بعض التغيير ، وأنا أرجو أن أكون قد وفقت في هذه الطبعة الثانية إلى حاجة الذين يريدون أن

يدرسوا الأدب العربي عامة والجاهلي خاصة من مناهج البحث وسل التحقيق في
الأدب وتاريخه » وسمى الكتاب في طبعته الثانية باسمه الذي يعرف به حتى اليوم وهو
« في الأدب الجاهلي » .

وأما في مجال النحو ، فقد أخذ التفكير في إصلاحه كثيرا من الوقت ،
وكان أول الأمر تفكيراً فردياً ، ثم تحول إلى جهد رسمي ترعاه الدولة وتعمل على
شره . وقد بدأ هذه الجهود الأستاذ إبراهيم مصطفى الذي أخرج كتابه « إحياء
نحو » سنة ١٩٣٧ م ، وكان قد أعمره سنة ١٩٣٦ م بعد أن استمد منه البحث
فيه سبع سنين . وقد نثر هذا الكتاب أيضاً صحة كبرى كنتك الصحة التي أثارها
كتاب « في الشعر الجاهلي » وخاصة بين الأزهريين ، وألفت كتب في الرد عليه ،
واعاد الأزهريون هذا نحو الجامعة ، وألف الشيخ محمد عرفة « النحو بين الأهر
والجامعة » . ومع هذا ألف وزير المعارف المصرية سنة ١٩٣٨ م لجنة شكلت
بقرار واري عرض تسهيل قواعد النحو وانصرف من طه حسين ، وأحمد
من ، وعلى الحارم ، ومحمد أبو بكر إبراهيم ، وإبراهيم مصطفى ، وعبد الحميد
شفاعي . واقترحت هذه اللجنة مقترحات تعرضت لهجوم كثير وقد . وقد
أعيد نشر هذا الموضوع مرة أخرى سنة ١٩٥٦ في المؤتمر الأول للمجامع العلمية
بدمشق محاولة لإحيائه من جديد .

ومهما يكن من أمر فإنه بعد ثورة ١٩١٩ حتى الآن ظهرت محاولات
يهدف أصحابها إلى تبسيط النحو وتوصيحه أو تهذيبه ووضيفته . ولكننا سحاول
أن نقف عند بعض هذه المحاولات لأهميتها ، وستكون الإشارة إليها عاية في
الإيجاز .

المحاولة الأولى : هي محاولة الأستاذ إبراهيم مصطفى في كتابه الذي أشرت
إليه وهو « إحياء النحو » . وتقوم دعوة الأستاذ إبراهيم مصطفى كلها على فرض
واحد هو أن القواعد نفسها وطريقة وضعها هي التي تكمن فيها الصعوبة .
ولذلك عمد إلى تبديل منهج البحث النحوي للغة العربية ، وانتهى الأستاذ بعد
دراسته لاختلاف النحاة في الإعراب ، وإطالته البحث في معاني العلامات

الإعرابية إلى ما يأتي :

- ١ - إن الرفع علم الإسناد ودليل أن الكلمة يتحدث عنها .
- ٢ - إن الجر علم الإضافة سواء أكانت بحرف أم بغير حرف .
- ٣ - إن الفتحة ليست بإعراب ، ولكنها الحركة الخفيفة المستحقة التي يحب العرب أن يحتموا بها كلماتهم ما لم يلفتهم عنها لافت . فهي بمنزلة السكون في لغتنا الدارجة .
- ٤ - إن علامات الإعراب في الاسم لا تخرج عن هذا إلا في باء أو نوع من الإتياع .

ومجمل ما يوجه إلى محاولة الأستاذ إبراهيم مصطفى أنه ارتضى من المعاني النحوية معنيين هما الإسناد والإضافة فحسب ، ووجه الإعراب كله لهما ، وكأن الكلام ليس فيه إلا مسند إليه ومسند ، ومضاف إليه . أما بقية المعاني النحوية فلا أهمية لها ولا دلالة عليها ، وما يكون مسندا إليه وليس مرفوعا كاسم « إن » و « لا النافية للجنس » فإنه لابد أن تلوي عتقه حتى يخضع للأصل الذي قرره ، ومن هنا نجد أن محاولته ليست إلا استبدال قواعد بأخرى ، ولا تحل المشكلة .

المحاولة الثانية : هي محاولة الأستاذ أمين الخولي الذي نظر فرأى أن قواعد النحو مضطربة « واللغات بعامة قد تكثر قواعدها وضوابطها لعدم سهولة تركيزها نظرا لما خلفته فيها المرونة ومسيرة الحياة ومطوعة اللسان من تغير على ما يتبينه من ينظر في المسح اللغوي نظرا محققا وهو قدر لا نضجر به ولا ننكره ، لكن لغتنا الفصحى فوق ما لها من هذه الكثرة في القواعد تزيد على ذلك بما فيها من اضطراب القاعدة في الكلمة الواحدة أو التعبير الواحد لتعدد الصور والمذاهب والخلافات التي تصل إلى حد التباين العجيب » وقد « كثرت الاستثناءات في الأفعال والأسماء جميعا فاتسعت بذلك الهوة بين لغة الحياة ولغة التعليم ووجدت الصعوبة^(٢٢) » ، وبناء على ذلك حاول أن يضع نظاما ييسر به القواعد يقوم على أمرين أولهما : اختيار ما هو أيسر إعرابا أو أقرب فهما أو أكثر رواجاً في حياتنا اللغوية الحاضرة حينما نريد طرد القاعدة وإقلال التفرع والأحوال والصور فيها .

(٢٢) مناهج تجديد : ٤٧ ، ٤٨ .

ثانيهما : محاولة الاحتفاظ باطراد القواعد ما أمكن .

ولذلك حاول الأستاذ أمين الخولي أن « يبتكر » إعرابا ، ويبتكر استعمالات معينة فاقترح أن يكون إعراب الأسماء الستة بإلزامها الألف مطلقا ، وأن نلزم المثني الألف ، وجمع المذكر السالم الياء مطلقا ، ونحذف النون من الأفعال الخمسة مطلقا ، والأفعال الناقصة لا يحذف منها شيء عند الجزم ، ودعا إلى أن يكون إعراب جمع المؤنث السالم بالفتحة في حالة النصب ، ويجز المنوع من الصرف بالكسرة ، والاسم المقوص يستعمل إذا كان بدون (ال) من غير ياء في الأحوال كلها ، وإذا كان بـ (ال) لا تظهر عليه حركة في الأحوال كلها ، فيكون اختزالا مريحا وإعرابا غير مضطرب ، ويستريح المتعلم من المقوص استراحته من المقصور^(٢٣) .

هذا مجمل ما دعا إليه الأستاذ أمين الخولي . ومن الواضح أنه لم يفسر ظاهرة الإعراب تفسيرًا جديدًا ، ولكنه يدعو إلى التيسير وتخفيف العبء ولو اقتضى الأمر أن يكون ذلك على غير ما تفضي إليه قواعد الإعراب .

وينبغي أن يكون واضحًا أن قواعد اللغة لا يفرضها الدارسون إلا إن كان الأستاذ أمين الخولي يؤمن بمثل ما يقول به الدكتور إبراهيم أيس ، وإنما المتكلمون باللغة هم الذين يحددون مسار اللغة باتفاقهم على طواهرها اتفاق استعمال غير مقصود وغير معد سلفًا ، ولكنه يشأ من الحاجة إليه بدوافع متعددة .

وإذا كانت اللغة التي نستعملها اليوم ليست هي الفصحى ، فإنه لا يحق لنا التصرف في قواعدها ، وإن كان يحق لنا بل يجب علينا أن نبحث عن تفسير لها ونحاول أن نستكشف أسرارها ، لأن القواعد التي ورثناها هي التي تعين على فهم ما خلفه لنا السلف وينبغي أن نكون « أمناء » عليه .

المحاولة الثالثة : هي محاولة الدكتور محمد كامل حسين الذي يقرر في البدء أنه لا يجوز لنا أن ننكر أن العربية الفصحى في أرمه ، وأن المحاولات التي بذلت منذ نحو قرن لحل هذه الأزمة لم تصادف إلا نجاحاً ضئيلاً ، وبعض العيب في ذلك يقع على أسلوب التعليم ، ولكنه يعتقد أن أكثر العيب يرجع إلى طبيعة القواعد التي لم يعد يستسيغها المحدثون . وجمهور المتعلمين لا يرون أن يقضي الإنسان حياته عاكفاً على شيء لا يرى فيه فائدة له في ميادين الفكر والتعبير .

وقد جعل كل هم وضع قواعد يسيره يمكن أن يلم بها المتعلمون في وقت قصير فيتجنبوا اللحن في أكثر كلامهم ، وقد وصف هذه القواعد الجديدة بأنها ليست 'تيسيراً' للنحو القديم ولا إيضاحاً له وليست شرحاً لغوامضه ، وإنما هي بديل منه إذ هي تقوم على أسس تختلف اختلافاً جوهرياً عن الأسس التي أقام عليها النحاة علمهم .

ويرى أن هناك ست قواعد أساسية للإعراب :

الاسم : يرفع الاسم المتحدث عنه والخبر المتعلق به .

ويجر الاسم المضاف إليه والمسبوق بحرف جر .

وينصب الاسم فيما عدا ذلك حيث يكون مكملًا للخبر .

الفعل : يرفع إذا أريد به تقرير حدث بعينه .

وينصب على الغائية كأن يكون غرضاً أو نتيجة لحدث سابق أو أن يكون

نفيًا لحدث في المستقبل . وبعد حرف (أن) .

ويجزم إذا أصاب الحدث نقص ، كأن يكون نفيًا في الماضي ، أو فعل أمر

حيث لا يقع الحدث إلا إذا أطيع الأمر ، أو أن يكون الحدث معلقاً وقوعه على

حدث آخر وهو الشرط .

وهذه القواعد المجملة سماها الدكتور محمد كامل حسين « النحو

المعقول » ، وكأنه يرى أن النحو الذي قدمه النحاة العرب ليس معقولاً . ولكنه

- في الواقع - لم يفعل إلا أن لخص قواعد النحاة في هذه الخلاصة التي تقتضي

فهم القاريء أولاً لما يقرأ ، فعليه أن يتوقف أولاً ليرى أن هذا الفعل أريد به تقرير حدث بعينه أو لا وغير ذلك ، وهما مشكلة أخرى : هل نفهم أولاً لنصحح القراءة ؟ أو نصحح القراءة لنفهم ؟ إن قواعد الدكتور كامل حسين راعت أن الفهم شرط لصحة القراءة ، مع أنها ينبغي أن نصحح القراءة لنفهم ، وتصحيح اقراءة يجب أن يكون نابعاً في أول الأمر من الرموز اللغوية لكي نفهم هذه الرموز .

ولعلك تلاحظ معي أن هذه المحاولات جميعاً نظرت للنحو على أنه مدخل لإصلاح اللغة ، وأنا يجب أن نتعلم العربية من خلال النحو ، وليس بوسع أحد أن ينكر أن إجادة النحو مساعدة ومعية في إحادة القراءة التي تساعد بدورها على الفهم .

ولكسي أرى أن فهم العربية شأنها في ذلك شأن أي لغة ينبع أولاً من الاهتمام باقراءه واتساع الثقافة ومعالجة النصوص معالجة تبصر ونفاذ ، ويكون دور النحو في هذا دور المساعد المعين ، ودليلاً على ذلك أن كثيراً من الكتاب والشعراء لا يجيدون النحو كما يراه النحاة بل يجيدون فهم العربية من خلال تعرف أنماطها وطرائق تركيبها ، ومن هنا يجب علينا أن بدأ الإصلاح من محاولة توسيع دائرة الاهتمام بالقراءة والتدقيق وبشر التعليم والبحث على تحصيل الثقافة والمعرفة .

كلمة في الختام :

درحما في حياتنا على أن نسأل كل من يشير إلى وجود مشكلة ما في أي مجال من المجالات : ما الحل ؟ وكأنه يجب على كل ما ألا يثير إحساساً بمشكلة ما في مجال عمله أو في غيره إلا إذا كان عنده حل لهذه المشكلة ، وإلا فليزيم الصمت . وبهذا المنطق نفسه يجب على من يرى النار تشب في مصنع أو منزل أو مال عام أو خاص ألا يصرح طالباً الغوث والنجدة والمساعدة في إطفاء هذا الحريق إلا إذا كان يعلم أولاً كيف يطفئه ، أو يسكت حتى تلتهم النار كل شيء ، وهذا منطق لا يقبله العقل .

وإنني لأعتقد أن الإحساس بمشكلة ما هو الخطوة الأولى في حلها فعلاً ،
وعندما يتكون لدى الناس إحساس عام بأن هنا مشكلة استجابة لمن يصرح « ها
حريق » اتجهت الجهود إلى الحل ، وخاصة في مجال الفكر العام .

وإنني لأعتقد أن قضية العربية لا تعني المشتغلين بها فحسب ، ولكنها قضية
الأمّة وحضارتها ومصيرها ومستقبلها وحاضرها وتراثها وماضيها . ولست
منساقاً هنا وراء تداعيات الألفاظ ، ولكنني أستشعر في نفسي كل كلمة من
الكلمات التي ذكرتها آنفاً ، فليست هناك أمة متقدمة بغير لغة محترمة من جميع
أبنائها بها يتواصلون ويبدعون .

وبدئت يجب عيباً واحداً نفساً في هذه المسألة مأخذ الحد ، ولا نكتفي
بترديد الشكاية من وقت لآخر . ويجب أن تكون لدينا خطة مدروسة من جميع
الجوانب توزع الاهتمام بالقضية على الفرد العادي والمثقف والتلميذ والأجهزة
المعينة في الدولة ، وأن يتكون لدينا وعي قومي بهذه القضية .

في سنة ١٩٣٦ م اقترح الدكتور زكي مبارك أن تخصم الدولة عشرة
قروش من كل موظف وتقدم له خمسة كتب من حيد الكتب^(٢٤) . وهذا اقتراح
بطبيعة الحال غير عملي ، ولكنه يكشف عن أن صاحبه مهتم بمشكلة معني
بآثارها . والذي يعنيه هذا الاقتراح أن يعمل أولوا الأمر على تربية ذوق القراءة
والتثقيف بكل وسيلة ممكنة .

وهنا يأتي دور « الإعلام » المنقروء والمسموع والمرئي في تكوين الإحساس
اللغوي العالي .

ثم هناك التلاميذ في المدارس ، وهم الحيل الذي سيرت هذا الحيل . وكل
جهد معهم له أثره حيث السنّ طيبة والعقول قابلة للتشكيل والإعداد واستنبات
القيم الصحيحة والقذوة السليمة التي تتيح لهم التأثر القويم الذي يؤدي عايته

(٢٤) انظر : النعمة والدين والتقاليد في حياة الاستعمار . زكي مبارك : ٣٧ ، ٣٨

المرجوة . يجب أن نوفر لهم المدرس المؤهل والكتاب الجيد والمناهج المتطورة لتحقيق هذه الغاية النبيلة .

وأخيرًا يجب أن تظل دعوة الإصلاح قائمة يضطلع بها من هو لها أهل وعليها حريص . ﴿ ولتكن منكم أمة يدعون إلى الخير ويأمرون بالمعروف وينهون عن المنكر وأولئك هم المفلحون ﴾ (٢٥) .

٥	الإهداء
٧	مقدمة
	الفصل الأول
	المدخل النحوي للشعر :
٣٩-١١	فاعلية المعنى النحوي في بناء الشعر
	الفصل الثاني :
١١١-٤١	التحليل النصي للقصيدة (قصائد قديمة) ..
	المبحث الأول : العلاقات الرأسية والأفقية في القصيدة
٤٣	(قصيدة ثعلبة بن صغير)
	المبحث الثاني : البنية السطحية والبنية العميقة للقصيدة
٧١	(قصيدة سحيم عبد بنى الحسحاس)
	المبحث الثالث : رؤية شعرية للحياة
٩٩	(قصيدة الخليل السعدي)
	الفصل الثالث :
١٥٨- ١١٣	التحليل النصي للقصيدة (قصائد معاصرة)
	المبحث الأول : معطيات التعبير في قصيدة
١١٥	(الحب والأشياء)
	المبحث الثاني : شبكة العلاقات في القصيدة
١٢٩	(الآتون من رحم الغضب)
	المبحث الثالث : رؤية الحاضر في الماضي
١٤١	(أصوات من تاريخ قديم)
	الفصل الرابع :
٢٠٦-١٥٩	دواوين معاصرة

١٦١ المبحث الأول : العيون المحترقة
١٨١ المبحث الثاني : العطش الأكبر
١٩٥ المبحث الثالث : لو أنفك من زمني
 الفصل الخامس :
٢٦٢-٢٠٧ من قضايا بناء الشعر
 المبحث الأول : حركة الروى في القصيدة العربية وقضية الفصل
٢٠٩ بين الشعر والنثر في التقعيد النحوي
٢٤٧ المبحث الثاني : الجانب العروضي عند حازم القرطاجني
 الفصل السادس :
٢٩٥-٢٦٣ من قضايا اللغة
٢٦٥ المبحث الأول : اللغة العربية ودور القواعد في تعليمها
٢٩٥ المبحث الثاني : النحو ومشكلة الضعف اللغوي
٣٣٣ فهرس الكتاب

صدر للمؤلف

(أ) شعر :

- ١ - ثلاثة ألحان مصرية : (بالاشتراك مع د . حامد طاهر ود . أحمد درويش) - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٧٠ م .
- ٢ - نافذة في جدار الصمت : (بالاشتراك مع د . حامد طاهر ود . أحمد درويش) - مكتبة الشباب - ١٩٧٥ م .

(ب) كتب :

- ١ - الضرورة الشعرية في النحو العربي - مكتبة دار العلوم - ١٩٧٩ م .
- ٢ - في بناء الجملة العربية - دار القلم - الكويت - ١٩٨٢ م .
- ٣ - النحو والدلالة : مدخل لدراسة المعنى النحوى الدلالى - مطبعة المدينة - ١٩٨٣ م .
- ٤ - العلامة الإعرابية في الجملة بين القديم والحديث - نشر جامعة الكويت - ١٩٨٤ م .
- ٥ - النحو الأساسى (بالاشتراك مع د . أحمد مختار عمر ود . مصطفى النحاس) - ذات السلاسل بالكويت - ١٩٨٤ م .
- ٦ - الجملة في الشعر العربي - مكتبة الخانجي - ١٩٩٠ م .
- ٧ - ظواهر نحوية في الشعر الحر : دراسة نصية في شعر صلاح عبد الصبور - مكتبة الخانجي - ١٩٩٠ م .
- ٨ - من الأنماط التحويلية في النحو العربي - مكتبة الخانجي - ١٩٩٠ م .

- ٩ - الكتاب الأساسي في تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها (الجزء الثاني)
(بالاشتراك مع الدكتور السيد بدوي والدكتور محمود البطل) - المنظمة
العربية للتربية والثقافة والعلوم - تونس - ١٩٨٧ م .
- ١٠ - الكتاب الأساسي في تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها (الجزء الثالث)
(بالاشتراك مع الدكتور السعيد بدوي والدكتور محمود الربيعي) - المنظمة
العربية للتربية والثقافة والعلوم - تونس - ١٩٩٢ م .
- ١١ - اللغة وبناء الشعر - مطبعة دار الصفوة - ١٩٩٢ م .

هذا الكتاب

يقدم هذا الكتاب عدداً من الفصول في اللغة وبناء الشعر تؤكد مبدأ يعتنقه المؤلف وهو أنه لابد من تعانق « النحو » مع « النص الأدبي » ، والانطلاق من « النحو » في تفسير « النص الشعري » لأن النص لا يمكن أن « يتصلص » إلا بفعل جديدة محكمة من البنية النحوية والمفردات ، وهذه الجديدة هي التي تخلق « سياقا » خاصا بالنص نفسه . وهذه هي وظيفة النحو التي تغيب عن كثير من الباحثين . وقد حاول المؤلف التذليل على إمكان الاعتماد على « المدخل النحوي » في فهم الشعر وتحليله في بعض المباحث النظرية ، ولكن الاعتماد الأكبر كان على التطبيق الذي اتسع مجاله فشمّل عدداً من القصائد القديمة وعدداً من القصائد الحديثة ، كما طبق على عدد من النوازل ، منها « النعيم المخمفة » للشاعر فاروق شوشة و « العطر الأكبر » للشاعر أحمد سويلم .

ويؤمن المؤلف بأن الهدف من تحليل القصيدة هو إضاءتها وكشف بعض أسرارها اللغوية ، وتفسير نظام بنائها ، وطريقة تركيبها ، وإدراك العلاقات فيها ؛ من أجل مشاركة القارئ ، ووضع احتمالات النص أمامه من خلال تواشج الألفاظ والبناء النحوي الذي يعد ركيزة النص ؛ حتى يستطيع القارئ أن يلج في عالم القصيدة ؛ ولذلك يعتمد الوضوح منهجا والسلاسة وعدم التعقيد سبيلا .

الكتاب
الطبعة

الكتاب : ٨٣٠
الطبعة : ١

Giza Public Library



000026677 - 3

1500